

IDAS DE ESCRITURA: EXILIO Y DIASPORA LITERARIA CUBANA (1980 – 2010)

by

Arturo Matute Castro

B.A. in Journalism, Universidad de La Habana, Cuba, 1994

M.A. in Hispanic Linguistics, Universidad de La Habana, Cuba, 2000

Submitted to the Graduate Faculty of the
Kenneth P. Dietrich School of Arts in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2015

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Arturo Matute Castro

It was defended on

March 23, 2015

and approved by

Juan Duchesne-Winter, PhD, Professor

Alejandro de la Fuente, PhD, Robert Woods Bliss Professor

Aurea María Sotomayor-Miletti, PhD, Professor

Dissertation Advisor: Daniel Balderston, PhD, Mellon Professor

Copyright © by Arturo Matute Castro

2015

IDAS DE ESCRITURA: EXILIO Y DIASPORA LITERARIA CUBANA (1980 – 2010)

Arturo Matute Castro, PhD

University of Pittsburgh, 2015

This research is based on some of the most representative writers of the Cuban diaspora of the last three decades: Reinaldo Arenas, Carlos Victoria, Guillermo Rosales, Abilio Estévez, Jesús Díaz, and Antonio José Ponte. In addition to their novels, I also consider some leading exile publications, such as *Exilio*, *Noticias de Arte, escandalar*, *Areito*, *La Nuez*, *Linden Lane Magazine*, *Mariel*, and *Encuentro de la Cultura Cubana*. Traversing the theoretical fields of history, politics, literature, transnational and diaspora studies, I analyze how these narratives interpellate hegemonic discourses related to the national literary canon and the growth of new imaginaries as a result of migration. I explore textual representations of contemporary diasporic identities which Cuban culture has produced within a cosmopolitan and multicultural environment. To create the theoretical framework for my dissertation, I have used theories of national identity shaped by exile, such as those of Stuart Hall and Edward Said. In addition, I contextualize the study of Cuban culture and literature within the contemporary debates on globalization, migration, and transnationalism, led by scholars such as James Clifford and Stéphane Dufoix. Ultimately, my work questions the variations in nationalist ideologies that underlie each of the narratives that I focus on. I argue that the works by these authors accentuate the distinctive features of a territorial resettlement experienced by a particular national community, rather than the commonalities and understandings of migration shared with other ethnic groups which are part of global trends of displacement and geographical relocation.

TABLE OF CONTENTS

1.0	INTRODUCCION	1
2.0	DIASPORAS Y EXILIOS (1980 –): MODOS DE PENSAR LA (OTRA) LITERATURA CUBANA.....	6
2.1	UNA LITERATURA DE EXILIOS.....	6
2.2	EL CORPUS Y SU USO	17
2.3	DECADAS Y EXILIOS	21
2.4	ACERCARSE A LA LITERATURA CUBANA DEL EXILIO	33
2.5	LA <i>GENERACION DE MARIEL</i> / LAS INDIVIDUALIDADES DE LOS NOVENTA	51
2.6	¿EXILIOS O DIASPORAS?	62
2.7	ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISORIAS.....	70
3.0	ENTRE EL <i>IRSE</i> Y EL <i>VOLVER</i>: LAS PUBLICACIONES DEL EXILIO (1965 – 1994)	79
3.1	LAS PUBLICACIONES Y LA FORMACION DE UNA COMUNIDAD DIASPORICA.....	79
3.2	DE <i>EXILIO</i> A <i>LA NUEZ</i>: REVISTAS DE LA DIASPORA.....	89
3.3	<i>MARIEL</i>: EXPULSADOS DE TODO PARAISO	133
4.0	NARRATIVAS DE <i>MARIEL</i>: MUESTRARIO DE PERDEDORES Y SUICIDAS.	146

4.1 REINALDO ARENAS: ESCRIBIR COMO FORMA DE LA PERMANENCIA	
.....	169
4.2 GUILLERMO ROSALES: EL EXILIO ABSOLUTO.....	186
4.3 CARLOS VICTORIA: VARIACIONES DE LA MEMORIA EXILICA	195
5.0 “ENCUENTRO, ENTRE LA ISLA Y EL EXILIO”: UNA COMUNIDAD	
(TRANS)NACIONAL MAS INCLUSIVA	211
6.0 LAS “ZONAS IMPRONUNCIABLES DEL ADENTRO”: NOVELAS DE LA	
DIASPORA DE LOS NOVENTA.....	240
7.0 ¿NIHIL OBSTAT?.....	279
8.0 OBRAS CITADAS.....	282

AGRADECIMIENTOS

Mi decisión de venir a estudiar a los Estados Unidos se hizo realidad debido al apoyo de Daniel Balderston. El fue lo que todo emigrante ansía: una esperanza con fundamento. No ha dejado de ser ese asidero imprescindible a lo largo de estos siete años. También alabo su infinita paciencia al confiar en las innumerables fechas de entrega de estos capítulos que yo (de buena fe) pronosticaba e incumplía. El origen de este trabajo se remonta a una estancia en Princeton para rastrear en su biblioteca; una vez más Daniel Balderston fue el gestor de esa experiencia tan decisiva para mí. Gracias, *advisor* y amigo.

Mi familia en los Estados Unidos ha logrado que mi vida de emigrante llegara a ser solo lo primero: (parafraseando a Eliseo Diego) no más que la vida. Ellos le han sumado alegría y cariño. Los menciono en “orden de aparición”: Tania, Alejandro, Patri, Juli, Adolfo, Elena y Carmelo. Les repito como en el poema de Gil de Biedma que compartimos un día de agosto: “aunque esté callado doy las gracias”.

Mi familia de Cuba logra lo insólito: hacerme confiar en la ilusión de que dos décadas de lejanía no nos han separado, que seguimos plenamente compartiendo tiempo y ámbitos aunque vivamos todos en geografías distintas. Mis padres y mi hermano siguen dando razones para que el deseo de volver a estar juntos no desaparezca. Gracias.

Los profesores del Departamento de Lenguas y Culturas Hispánicas de la Universidad de Pittsburgh han sido ejemplo de rigor académico y compromiso social. Gracias por sus estimulantes clases y el trato tan cercano.

A todos los que han significado bondadosa compañía en la vulnerabilidad que conlleva el exilio, gracias. Magda intervino, con su amistad e inteligencia, en mis lecturas de la literatura cubana más reciente. Sin sus agudos comentarios el capítulo 4 probablemente habría seguido otros derroteros.

Obtener, en el verano de 2012, la Cuban Heritage Collection Graduate Fellowship de la Universidad de Miami, y en 2013 la Andrew Mellon Predoctoral Fellowship, otorgada por la Dietrich School of Arts and Sciences de la Universidad de Pittsburgh, facilitó la escritura de los dos primeros capítulos. Agradezco a todos los que laboran en la Cuban Heritage Collection que hayan facilitado mi trabajo con su gran profesionalismo y dedicación. Esperanza Bravo de Varona, Lesbia Orta Varona, María Estorino Dooling, Gladys Gómez-Rossié, Annie Sansone Martínez y Rosa Monzón-Alvarez lograron con su simpatía que mis largos días de lectura se convirtieran en una “una fiesta innombrable”.

1.0 INTRODUCCION

Recuerdo que cuando comenté entre los profesores del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas en la Universidad de Pittsburgh el tema de mi disertación –tal y como sabía contarlo en ese entonces y como vislumbraba su argumento central– uno de ellos comentó: “¡Ah, es una historia de la literatura del exilio!” Entendí que tal vez hubiera sido (intelectualmente) más apropiado haber propuesto un conflicto específico dentro de mi campo de estudio o una manera más radical de abordarlo. Yo no quería que fuera *solo* eso, una historia del exilio. Sin embargo, a la vez yo hubiera necesitado contar para mi investigación con una narrativa de este tipo, algo que llevase a un mismo cauce los rotos de una literatura, la cubana, dispersos por el mundo.

De manera que seguí aferrado a la idea de añadir mi propio eslabón en el recuento de lo escrito por la diáspora cubana. Lo necesitaba doblemente: por necesidad de documentación para mi trabajo y como forma de saber qué dimensión pudiera tener mi gesto al elegir en el estante alguno de los cuantiosos libros escritos lejos de Cuba pero con *la isla* en alguna parte de su ADN. Imagino que detrás de todo proyecto intelectual hay una dimensión eminentemente personal que impulsa a que nos preguntemos y especulemos sobre ciertas cosas. Si no es así para todos los saberes, o todas las pesquisas intelectuales, no creo que sea una condición tan fácilmente alienable cuando se trata el tema del exilio o de la diáspora; cuando quien se decide a escribir sobre este tema se ve a sí mismo como un sujeto en desplazamiento, cruzando a veces involuntariamente territorios donde otros han nacido y donde no necesitan preguntarse –al menos

fuera de una fuerte vocación metafísica— por la naturaleza de su estar y de lo que le rodea. En mi caso, la condición de extranjero en casi cualquier parte no ha perdido terreno en mi identidad, ni ha dejado de interferir en las múltiples situaciones de la vida diaria. La lengua es solo uno de los modos en los que se vive en extranjería, pero no es en ningún caso una dimensión soslayable de esta. Es con una lengua proscrita o poco rentable con la que se escribe la literatura en la diáspora.

El emigrado, gracias al olvido, a veces pierde la sensación de extrañeza. La literatura, sin embargo, es un acto que pretende negar el olvido. Por ello, aunque escribir pueda ser parte del curarse los males de la lejanía, los reinscribe dentro del archivo literario de la diáspora. En caso de que vayamos hacia un mundo de amalgamiento global, las artes serán los recovecos últimos donde se alimente la identidad del que se siente desconectado emocionalmente con el presente, e involuntariamente familiar y seguro en la memoria de un pasado y del lugar que lo inscribe.

Parte de los escritores y las publicaciones que aquí estudio (Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, Carlos Victoria y la revista *Mariel*) están relacionados con el éxodo del Puerto del Mariel, consecuencia de la ocupación en 1980 de la embajada de Perú en La Habana por parte de miles de cubanos en busca de otro tipo de sociedad donde existir. La casa de mi infancia estaba a unas pocas cuadras de esta embajada y recuerdo cómo un día, en cuestión de pocas horas, el barrio se convirtió en el epicentro —no carente de violencia represiva— de la política nacional. Todo esa intensísima confrontación de fuerzas sociales estuvo concentrada alrededor del hecho de querer o no permanecer en Cuba, siendo cubanos por nacimiento. Básicamente, después del triunfo del castrismo, ese ha sido el gran terreno de la política interna cubana, el gran eje que ha alienado a quienes conservan unos pocos derechos sociales de a quienes se les ha quitado esos derechos.

Soy el primer emigrado en mi familia, por lo cual no hay traumas personales vinculados a estos días del Mariel debido a la suerte de aquellos que se fueron (o la de los que decidieron quedarse). Sí permanece el recuerdo del inmenso despliegue de recursos materiales (policías, ejército, desfiles multitudinarios, medios de comunicación), simbólicos (consignas, un nuevo repertorio de frases de rechazo a los que se querían marchar del país, sellos burocráticos que cancelaban las puertas de las casas cuyos dueños ahora eran “escorias”) y la facilidad con que cualquier ciudadano (incluido un niño como yo) podía vociferar frases de repulsa contra quienes hasta el día anterior habían sido sus vecinos, sus compañeros de juegos y las familias de estos.

No fue hasta vivir en los Estados Unidos que vi la cara escrita –más allá de la obra globalizada de Reinaldo Arenas, que circula incluso en Cuba aunque de manera clandestina– de este trauma de la sociedad cubana. La literatura del Mariel fue una de las maneras de purgar las frustraciones de cubanos que se habían atragantado con la utopía de una sociedad igualitaria, supuestamente justa, y eficiente solo en sus métodos represivos. Se dirá que, en su mayor parte, los emigrados no abandonarían sus países de origen si las circunstancias materiales y/o políticas no los forzaran a ello. De ahí las infinitas variaciones que produce la nostalgia: desde Chinatowns hasta pasar el día mirando Univisión. Pero si este razonamiento es válido, entonces habría que preguntarse por qué la emigración cubana de la segunda mitad del siglo XX no tiene más presencia en los estudios culturales latinoamericanos desde su comienzo. Lecturas de tipo político menoscabaron la inclusión de esta comunidad migratoria al lado de otras que abandonaban las dictaduras latinoamericanas de derecha o la pobreza endémica del continente.

Este trabajo nace de la frustración al no encontrar estudios de este tipo sobre la diáspora cubana que no fuese producido por parte de los propios damnificados. La manera en que escojo textos y recorridos constituye la forma en que aprendí a intervenir por mi cuenta en un archivo

colosal y aún poco transitado pese a lo que se suponga a priori. El pregonado éxito económico y social del exilio cubano no implica que este haya priorizado cuidar de su memoria, que le haya interesado sufragar el arte del exilio o haya aceptado a los poetas de regreso a la república, aunque esta fuera en su versión ingrátida y atomizada. La literatura y el arte de la diáspora cubana son tan menesterosos como cualquier otro. Mi intención en este trabajo es primero que todo un cuestionamiento, desde mi identidad de emigrado, de un universo de discursos que se apiñan para crear una superficie ontológica al margen del archivo institucional de la cultura cubana, el cual ignora la mayor parte de lo producido fuera de la isla.

Las obras escogidas como corpus de mi trabajo, publicaciones periódicas de la diáspora cubana de los ochenta y noventa y textos narrativos de algunos de sus escritores más representativos, expresan la constitución de una identidad de exilio y de comunidad diaspórica. Mi propuesta parte por sugerir un diálogo entre dos colectivos diaspóricos que han sido clasificados históricamente por la crítica literaria. El grupo de escritores relacionados con la publicación ochentera *Mariel* constituye un núcleo creativo que produjo un discurso identitario exílico con contenidos expresos, los cuales dieron a conocer a través de esta revista que buscó ser la voz mediante la cual lidiar con un trauma colectivo. La diáspora literaria de los noventa también tuvo una publicación como eje editorial y de la cual me ocupó, *Encuentro de la Cultura Cubana*. Cómo fue concebida la convierte en un conjunto mucho más heterogéneo (en términos de edad, proyección ideológica, estéticas, formación intelectual y relación con la nación de origen y su cultura).

El hecho de que haya elegido favorecer a autores de los noventa como Jesús Díaz, Abilio Estévez y Antonio José Ponte por encima de otros narradores en la diáspora más representativos de un discurso posnacional (como podrían ser, por ejemplo, René Vázquez Díaz, Zoé Valdés,

Eliseo Alberto Diego o José Manuel Prieto) obedece a que, en el caso de los novelistas elegidos para mi trabajo, ya contaban antes de radicar en el exilio con una obra producida en Cuba. Sus escritos había tenido repercusión dentro del canon nacional y a partir de las cuales empezaron a ser conocidos y estudiados en los circuitos especializados. Para mi análisis, este tipo de vinculación con la isla es algo clave. En el caso de las narrativas de *Mariel*, pertenecen a dos de los narradores que lideraron el proyecto editorial que incluía la revista (Reinaldo Arenas y Carlos Vicotoria) y al escritor que, perteneciendo al mismo grupo de exiliados, produjo la novela más representativa del exilio de los ochenta y una de las más importantes de toda la literatura escrita por el exilio cubano. Me refiero a *Boarding Home*, de Guillermo Rosales.

...

Alguien muy querido me dio a conocer, en medio de la desolación habanera que define la década del noventa, este fragmento escrito por Marina Tsvietáieva: “Y nadie sabe de qué basura nacen estos versos”. Es probable que este trabajo tenga, simbólicamente, el mismo origen abyecto del que nacieron los poemas de Tsvietáieva: llegar solo y sin recursos a otro país es recorrer la sociedad desde sus sumideros. Lidar con el archivo de la diáspora es también adentrarse en la memoria de un atropello. Con toda seguridad la literatura, los lectores, necesitan mucho más lo que dice la poeta rusa que lo que yo aventuro aquí. No obstante, el trayecto de mi escritura en algo se asemeja al de los versos citados. Nace en principio de una mezcla de algo oscuro, doloroso, a la par que irrenunciable. Algo que yace en alguna zona de mí y punza, y que está “solo” vinculado con el hecho de no estar donde nací o, sobre todo, junto a los que crecí. Algo que busca camino por la palabra con ganas de ser más que materia, experiencia o memoria perdida. Es desde ahí que yo parto a preguntar(me), y a decir.

2.0 DIASPORAS Y EXILIOS (1980 –): MODOS DE PENSAR LA (OTRA) LITERATURA CUBANA

En el extranjero lejos de la isla, en el exilio y por razones desconocidas se hicieron conocidos y se convirtieron no sólo en escritores eminentes sino, en uno o dos casos, escritores de genio. A muchos de ellos no sólo les debemos la literatura cubana sino que ellos son nuestra tradición y su realización nuestra posibilidad. Ellos son Cuba: mucho más que una isla, que una geografía y una historia.

Guillermo Cabrera Infante, “Voces de Cuba” (3)

2.1 UNA LITERATURA DE EXILIOS

En 2009, el número 51/52 de *Encuentro de la Cultura Cubana*, revista fundada por emigrados de la isla y cuya sede madrileña estuvo abierta desde 1995 hasta 2009,¹ se inicia con un escrito de Ángel Santiesteban Prats. El texto de este escritor radicado en Cuba lleva por título “La

¹ Desde el 24 de enero de 2003 y hasta la actualidad funciona el portal web *cubaencuentro.com*. Sin embargo, la edición en papel (más restringida en sus contenidos que la variante digital y enfocada sobre todo en la publicación de literatura y artículos de fondo sobre la sociedad cubana) se clausura con un dossier sobre *raza y racismo* en Cuba. Según el editorial del último número impreso, la revista termina como consecuencia de la crisis económica que afectó a Europa y los EE.UU. y, debido a ello, a la falta de subvenciones dadas por fundaciones y agencias gubernamentales (“Un hasta luego” 3). En el archivo de la versión digital se incluyeron los números de *Encuentro* en tanto revista impresa; su nueva versión online se diversificó y amplió su espectro editorial, convirtiéndose en una publicación periódica con una actualización continua.

generación extraviada”. El artículo aparece ubicado, según las indicaciones paratextuales de la publicación, dentro de la sección de ensayos. Sin embargo, al adentrarse en el discurso de Santiesteban, el lector accede básicamente a un recuento testimonial sobre el destino migratorio de escritores cubanos que conformaron la llamada generación de los *novísimos*.² El texto enumera, sin mayor carga reflexiva, cómo la gran mayoría de estos escritores va abandonando sucesivamente el país durante la década del noventa: “El grupo de muchachos [...] sentía que los sueños se escapaban sobre una balsa más” (3). Con ello, argumenta el autor, siguen el camino de ilustres precursores del exilio literario cubano (como, por ejemplo, Gastón Baquero, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Heberto Padilla o Abilio Estévez). En esta heterogénea tradición de la fuga se mezclan indistintamente generaciones, poéticas personales, causas para abandonar el país y oportunidades o medios para conseguirlo. Lo prevalente en el artículo es destacar la necesidad del escritor de abandonar el país natal para llevar un tipo de vida que le permita ejercer la escritura sin censores. Dejar Cuba significaba salvarse del totalitarismo pero esta salvación se ejecutaba en bien de la literatura nacional, por encima de las motivaciones individuales del escritor en tanto ciudadano.

² Por *novísimos* identifica la crítica literaria a un grupo de escritores cubanos, nacidos todos dentro de la Revolución, que se niega a seguir el modelo del realismo socialista —estética e ideología literaria promovida en la década del setenta por las instituciones culturales de la isla— dentro del canon literario nacional. Estos autores abordan con una intensidad y crudeza sin precedentes temas situados en los márgenes de la estética oficial y que fueron vetados durante las décadas anteriores de gobierno socialista: la subcultura del rock en oposición a formas aplaudidas oficialmente como la Nueva Trova, la disidencia sexual, la precariedad material de amplios sectores de la población. De fondo, lo que mostraba esta literatura era la fractura del contrato social entre los ciudadanos y el Estado cubano, desde las premisas del modelo de sujeto público llamado a cumplir el proyecto comunitario e igualitarista de la Revolución. Aunque contaba ya con algunos textos publicados a finales de los ochenta, este heterogéneo grupo de autores alcanza solidez editorial después de la caída del bloque socialista, a partir de la antología *Los últimos serán los primeros* (1993), hecha por Salvador Redonet-Cook (ver Garrandés 13). Entre los escritores *novísimos* más conocidos se encuentran Ronaldo Menéndez y Ena Lucía Portela; sus obras han tenido repercusión editorial tanto dentro como fuera de Cuba.

Según Santiesteban, fue a mediados de 1991 –umbral del Período Especial en Tiempo de Paz,³ durante el cual la precariedad social y económica afloró en la Cuba revolucionaria– cuando su generación, la de los *novísimos* reformadores de la narrativa cubana, experimentó en carne propia que “el cuento se les había acabado” (3) y decidió marchar al exilio. Al leer el artículo de Santiesteban, el lector ve marcharse hacia otros ámbitos geopolíticos a autores en ciernes que continúan desplazando la frontera literaria nacional más allá de los límites espaciales del denominado exilio histórico cubano: los Estados Unidos, y sobre todo Miami, como epicentros de la reagrupación extrainsular. Escapan –comenta Santiesteban– de la miseria material, de la represión policial a la creación literaria que se produce al margen de las políticas culturales oficiales, y de la casi nula garantía de acceso a la industria editorial local.

Para el teórico cubano Iván de la Nuez, la imposibilidad de emancipación dentro del territorio nacional de esta generación de jóvenes artistas a la que se refiere Santiesteban, nacida y educada en el contexto del programa revolucionario cubano, es la evidencia definitiva del fracaso de este último. Teniendo como telón de fondo el poder desgastador de la Guerra Fría –incluido, como uno de sus resultados, el bloqueo económico a Cuba sostenido desde 1960 por los Estados Unidos– y la transformación del mapa político internacional con la radical desaparición del bloque socialista europeo, la emigración es el recurso privilegiado para solventar los dramas individuales de los cubanos. La emigración constituye la causa, a la vez que el resultado, de la

³ Se denomina de esta manera a los primeros años de la década del noventa cuando, tras la desaparición del bloque socialista europeo, el Estado cubano debe hacer frente a una crisis económica sin precedentes que generó una gran penuria e inseguridad social. Consecuencia de ello fue la aprobación de medidas económicas de emergencia que implicaron la apertura de la economía cubana a la inversión extranjera y la aplicación de alternativas económicas capitalistas, como la autorización de algunos negocios privados de escala familiar. En la literatura, este cambio en el modelo económico posibilitó la afluencia hacia la isla de las grandes casas editoriales iberoamericanas. Les motivaba hallar autores que comercializar en el mercado internacional desde su singularidad como testimonios de las tribulaciones de uno de los últimos bastiones del socialismo a escala mundial. Sobre la consecuente producción literaria, específicamente para esta audiencia global, de escritores como Zoé Valdés, Pedro Juan Gutiérrez, Ronaldo Menéndez y Antonio José Ponte, ver el minucioso libro de Esther Whitfield, *Cuban Currency: The Dollar and Special Period Fiction* (2008).

brecha existente entre los estamentos rectores del país y sus ciudadanos. Este desencanto acumulado por las generaciones de cubanos nacidas en las inmediaciones del triunfo revolucionario radica, siguiendo a de la Nuez,

En el hecho de que los hijos de “El proyecto” encontraran un buen día que la Revolución se les convertía en el Estado, que El Enemigo [Occidente, el capitalismo, los Estados Unidos] apenas servía [...] para que una jerarquía autoritaria estratificara o aplastara el menor intento de cambiar desde dentro, que la ideología adquiriera rango de mercancía fundamental (y fundamentalista) del sistema, que cualquier familia cubana viviera desgarrada por tener [...], como la más perfecta metáfora de su existencia, un balsero a la deriva en la corriente del Golfo. (*La balsa* 60–61)

La imagen del *balsero* a la que recurre este teórico de la cultura cubana no es gratuita. Como mismo revelara el testimonio anterior de Santiesteban, más que un *topos*, tomar el camino del exilio ha devenido una práctica que se ha incrementado exponencialmente dentro de las letras cubanas en los últimos cincuenta años y que, como resulta de sobras conocido, no se limita a la clase letrada. Siguiendo la lógica del texto de Santiesteban, lo que paradójicamente emparenta a los *novísimos* con la generación inmediata precedente de autores exiliados –el grupo de escritores y artistas que salió alrededor de 1980 y principalmente por el puerto del Mariel– es su condición de hallarse fuera de los límites geográficos específicos del Estado–nación cubano.⁴ El

⁴ Con la anuencia del gobierno y tras los sucesos de la embajada del Perú en La Habana, entre los miles de ciudadanos que abandonaron Cuba en 1980 para radicar sobre todo en los Estados Unidos se encontraba un grupo de escritores formado dentro del sistema educativo revolucionario y con una obra intelectual ya iniciada en la isla. Entre las principales figuras literarias del éxodo del Mariel se puede nombrar al ya citado Arenas, Roberto Valero, Carlos Victoria, René Ariza, Miguel Correa, Reinaldo García Ramos y Juan Abreu. Lo que singulariza a la generación del Mariel de la migración literaria precedente es su conciencia de grupo, la voluntad colectiva de retomar y fundir las distintas tradiciones discursivas del exilio anterior, repartidas en estéticas que priorizaban lo testimonial, la denuncia política, la rememoración nostálgica del paisaje cubano, o la memoria de las costumbres locales. Les ofrecía a estos avatares de la literatura del exilio nuevos contenidos, experimentaciones a nivel de lenguaje y formas narrativas, y una especulación ético–política más compleja. Esto último, sobre todo, porque

hallarse fuera de las demarcaciones territoriales del Estado cubano prevalece sobre singularidades estéticas y temáticas a la hora de reconstruir una genealogía de las letras nacionales. El *cuento se acababa* para los jóvenes escritores en los noventa, como indica Santiesteban, y tal acontecimiento no constituía sino el capítulo siguiente de una historia de ondas migratorias que han depositado, en distintas coordenadas, a sucesivas generaciones de creadores cubanos, abarcando todas las manifestaciones de la escritura y de las disciplinas artísticas.

Páginas más adelante, en el mismo número de *Encuentro* que publica a Santiesteban, se adelanta un fragmento de una novela que estaba en 2009 en proceso de escritura por una de las autoras más consolidadas entre los *novísimos*: Ena Lucía Portela, radicada hasta la fecha en Cuba. El capítulo publicado en la revista lleva por título “¿En serio que no tienes miedo?” y pertenece, según la nota al pie en la publicación, a la novela entonces inédita –y de no menos elocuente título– *La última pasajera*. Como los escritores reales/personajes en la crónica literaria de Santiesteban, los sujetos que pueblan el mundo afectivo de la protagonista en la novela de Portela terminan por marcharse del país. Y aquí también, como paralelo ficcional a las afirmaciones de Santiesteban, la violencia de las instituciones oficiales del Estado cubano no tarda en hacer acto de presencia antes, durante o después de que los personajes secundarios del libro deciden abandonar el país. Las enunciaciones de Santiesteban y de Portela, desde diferentes géneros escriturales, replican los mismos marcadores sociales: violencia estatal y emigración. Ambos enunciados provienen de un “yo” que se desintegra ante la huida de los demás

incluía un severo cuestionamiento del espacio de encuentro diaspórico (el contexto del exilio cubano en Miami y Nueva York) y de su asimilación a la lógica cultural dominante en el nuevo país de destino, los EE.UU. Para conocer sobre el impacto en los Estados Unidos de la ola migratoria del Mariel, ver los libros de Thomas D. Boswell y Manuel Rivero (*Bibliography for the Mariel–Cuban Diaspora*, 1988), M. Cristina García (*Havana USA: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida 1959–1994*, 1996) y Alejandro Portes y Alex Stepick (*City on the Edge: The Transformation of Miami*, 1993).

interlocutores (intelectuales o afectivos) en el diálogo social/familiar. “Sucedee que, sin mis compañeros de generación, aquellos con quienes compartí sueños y agonías, estoy más solo”, dice Santiesteban (9), mientras el título de la novela de Portela sugiere por sí mismo la posibilidad de que el espacio geográfico del archipiélago cubano quede vaciado de habitantes, abortado de la historia, constreñido únicamente a su *telos*.

Saco a colación el “ensayo” de Santiesteban y la ficción de Portela porque en ambos autores se reitera, más allá de lo literario, en el espacio que le pertenece a la historiografía y al entorno editorial, una situación semejante a la experimentada por los escritores de la generación del Mariel.⁵ Donde Santiesteban y Portela confrontan el tema de la diáspora cubana es precisamente en el contexto de una revista, *Encuentro de la Cultura Cubana*. Esta tuvo entre sus líneas editoriales prioritarias sostener una discusión sobre las posibles definiciones y alcances de la identidad cubana desde su nueva condición transnacional y emigrada. Por este motivo hizo un recorrido editorial de la tradición intelectual anterior, incluyendo a aquella que se había dispersado en el extranjero desde los primeros años revolucionarios. Entre las premisas de *Encuentro* se incluía “el constituirse en un espacio abierto al examen de la realidad nacional”, en el cual “hallarán cabida tanto contribuciones de cubanos que vivan en la isla como de aquellos que residan en otros países” (“Presentación” 3). *Encuentro* constituyó el proyecto editorial de mayor circulación y permanencia que generó un espacio convergente y de debate de la producción intelectual de la isla al margen de la territorialidad específica de cada enunciado, de la trayectoria política y migratoria del intelectual publicado. En el caso cubano, al menos, las

⁵ A lo largo de esta investigación, los términos Mariel, *Mariel*, marielitos y marielistas aparecerán con distintos significados. En el caso de los dos primeros, el uso de itálicas distinguirá a la revista literaria cubana publicada en los Estados Unidos a comienzos de los ochenta (*Mariel*), de la forma en que se denomina a la generación vinculada con el éxodo del Puerto del Mariel en 1980. Por su parte, como “marielitos” se identificó en los Estados Unidos a los emigrados por esta vía. Asumo, entonces, “marielista” como calificativo para distinguir a los escritores que fundaron y fueron parte activa en la mentada publicación.

líneas divisorias entre ambas dimensiones suelen disolverse tanto desde la perspectiva del creador como desde las de los receptores y críticos de su mensaje. Emigrar ha significado una disensión abierta en relación con la política de Estado cubana. *Encuentro* invalidó desde su aparición un concepto o modelo dominante de cultura e identidad nacional.

Existen otros antecedentes editoriales que prefiguran la política cultural de *Encuentro*, aunque con horizontes de representatividad ideológica mucho más limitados y con una recepción diferente por parte de la comunidad de exiliados cubanos. Este puede ser el caso de publicaciones como el *Linden Lane Magazine* de la primera etapa⁶ y de la revista *Mariel*. Editada entre Miami y Nueva York de 1983 a 1985, *Mariel* asumió la tarea editorial de definir lo que – según sus fundadores– correspondía hacer para prolongar consistentemente la herencia letrada de la isla. Esta conciencia de reconstituir la literatura cubana del exilio se manifestó desde una prédica beligerante respecto a lo que se alejaba del espectro de intereses de la revista y se hallaba más cerca ideológicamente de la política intelectual insular. Sin dejar resquicios para la ambivalencia política o un alineamiento incierto frente al eje Estado cubano/creación literaria, las consignas editorialistas de *Mariel* se agrupan alrededor de un objetivo común contra el cual producir la escritura y rehabilitar a las figuras del exilio literario cubano que se encontraban en la diáspora desde años atrás:

Estamos contra el colonialismo y por la verdadera liberación de los pueblos, estamos por la libertad y el desarrollo de la humanidad, por eso estamos contra Fidel Castro y contra cualquier tipo de dictadura, venga de donde venga. No podemos admitir la ideología de muchos intelectuales que defienden “sus pobres” pero tienen sus esclavos. Desafiamos a

⁶ Fundada en Princeton, en 1982, por Belkis Cuza Malé y Heberto Padilla –y teniendo como asesor a Reinaldo Arenas en las cuatro primeras entregas–, *Linden Lane Magazine* continúa circulando en la actualidad, aunque su formato y contenidos ha variado, menguando en calidad literaria, desde la desvinculación de Padilla con la revista a raíz de su ruptura sentimental con Cuza Malé.

los defensores y apañadores del castrismo [...] a vivir en Cuba, pero con las mismas restricciones, leyes y humillaciones que padece allí nuestro pueblo. (“Comunicado” 30)

Es en esta encrucijada o mapa de recorridos del exilio literario cubano que se ubica mi investigación. Para ello comienzo por analizar algunos precedentes editoriales de la revista que mejor representa a la llamada *segunda generación* del exilio literario cubano: *Mariel*. Como fecha de inicio de esta generación se toma el éxodo, en 1980, de 125.000 ciudadanos de la isla hacia las costas de la Florida.

En un estudio seminal sobre las migraciones, James Clifford establece los primeros elementos teóricos que van a incluir los estudios contemporáneos sobre diásporas. Lo que Clifford toma como factor que modela la constitución de las comunidades diaspóricas es la manera en que estas reconstituyen un espacio –tanto físico como simbólico– que les resulte familiar y significativo lejos de la sociedad de origen. Clifford se pregunta por los tipos de narrativas que esta tensión cultural produce y para precisar qué define a una comunidad diaspórica asume los parámetros establecidos por el teórico William Safran. Para este, una comunidad en la diáspora es tal si, con un origen espacial común, está repartida en al menos dos localidades en el exterior; si esta comunidad produce y mantiene una memoria acerca del país de origen; si genera a su vez un discurso que exprese su dificultad para integrarse en la sociedad de acogida o su renuncia a hacerlo; si mantiene viva la idea de un retorno posible al país dejado atrás y se siente comprometida con la restauración de este y si estimula una identidad colectiva por medio de relaciones de solidaridad entre los miembros de la comunidad y de estos con el lugar de donde salieron (ver Clifford 244–47).

Estudios recientes sobre la literatura cubana en la diáspora han empleado este patrón general implementado por Clifford y Safran, asumiendo con ello la existencia activa de una

comunidad diaspórica formada por los emigrados de la isla. Tal es el caso del libro de Beatriz Rodríguez-Mourelo (*Encounters in Exile*, 2006), sobre temas utilizados por la literatura de la isla producida en el extranjero durante los noventa, y el de Raúl Rosales Herrera (*Fictional First-Person Discourses in Cuban Diaspora Novels*, 2011) sobre novelas de las décadas del ochenta y noventa y la manera en que el exilio configura una identidad por medio de una primera persona narrativa. Como estos dos casos citados, mi trabajo asume las coordenadas generales que Clifford y Safran sugieren para delimitar la existencia y actividad de comunidades diaspóricas y también el tipo de caracterización y periodización usualmente empleados en los estudios literarios, culturales y por las ciencias sociales para referirse a las distintas oleadas migratorias originadas en Cuba a partir de 1959.

Aunque los límites entre un período migratorio y otro pueden variar ligeramente, hay consenso en cuanto a identificar la primera etapa o “exilio histórico” como aquel que ocurre desde el triunfo de la Revolución hasta mediados de la década del setenta. Mientras el primer exilio estaba compuesto por la clase media, los profesionales y la burguesía cubana, ya en los setenta hay más presencia entre los emigrados de la clase trabajadora. La crisis del Mariel en 1980 sería el epicentro de esta segunda etapa que se extiende a toda la década, hasta la desaparición del bloque socialista en 1989 y el comienzo del Período Especial a comienzos de los noventa. Estos últimos acontecimientos sirven para delimitar la tercera etapa migratoria, cuyo apogeo ocurre con la crisis de los balseros en el verano de 1994, durante la administración Clinton.

Para estudiar el perfil transnacional de la región en su libro *Caribe Two Ways: cultura de la migración en el Caribe insular hispánico* (2003), Yolanda Martínez-San Miguel asume estas etapas. Acepta, además, una de las caracterizaciones de la segunda y tercera etapas que con

cierto éxito se ha reproducido en los estudios sobre el tema. Me refiero a la clasificación de ambas migraciones como eminentemente económicas, debido al hecho de estar integrada en su mayor parte por personas de las clases más humildes de la sociedad cubana (Martínez–San Miguel 105). Sin embargo, este tipo de caracterización o descripción de las motivaciones que llevaron a abandonar el país no sólo asume una despolitización de la clase obrera dentro del régimen castrista, también oscurece el hecho innegable de que, tanto dentro de la generación de los ochenta como en la de la década siguiente, se encontraba un número importante de personas –entre ellas intelectuales y escritores– que fueron duramente reprimidos y censurados por el régimen, no sólo condenados a carecer de comodidades materiales. De hecho, tanto la oleada del Mariel como la de los balseros comenzaron con sucesos públicos que constituyeron en el contexto cubano rebeliones sociales y fueron vistos por el gobierno –y, en consecuencia, reprimidos con ferocidad– como conflictos de alcance político que podían desestabilizar al régimen.⁷

¿Cómo se refleja la nación cubana desde el exilio y cómo se construye narrativamente la condición de exiliado? ¿Cómo lidian con esta ruptura autores representativos de grupos intelectuales tan específicos como la generación del Mariel y los autores de mayor peso, dentro de la literatura revolucionaria, que se marcharon en los noventa? ¿Cómo funcionaron las revistas del exilio, en tanto actividades diaspóricas que construyen comunidad, a las cuáles estuvieron

⁷ Entre 1960 y 1962 la mayor parte del exilio estuvo compuesta por propietarios de negocios y tierras que se resistieron a aceptar la nueva Ley de Reforma Agraria, la nacionalización y estatalización de los negocios privados y la oficialización en 1961 de la proyección socialista del proyecto político cubano. En las décadas sucesivas, este exilio irá cambiando su perfil social y será más heterogéneo. La segunda gran ola de la migración fue en 1980: 125.000 personas a través del Mariel. Según Silvia Pedraza, “the Mariel exodus long remained at the center of public controversy because, in effect, it consisted both of those who left and those who were sent” (240). Los marielitos cambiaron radicalmente el perfil de la población cubana inmigrante en los EU: el 70 % pertenecía a las clases populares, sin formación o con una preparación media. Con la desaparición del bloque socialista y lo que conllevó para Cuba, el Período Especial, comenzó la última ola migratoria incluida en este trabajo, la cual llegó a su máximo histórico con el éxodo de 34.000 balseros en el verano de 1994.

vinculados los autores seleccionados de ambos períodos migratorios? ¿Qué *ethos* político las animó? ¿Qué tipo de futuridad, utopía o distopía asocian con el país y/o la sociedad diaspórica cubana las obras de estos autores que inscriben su ingreso al exilio?

Tales preguntas conducen el contenido de mi investigación. En el caso de los libros de Rodríguez–Moureló y de Rosales Herrera comentados más arriba, el objetivo central era la constatación de señales identitarias comunes a narrativas asociadas con períodos de la emigración cubana de las últimas décadas. Es lo que Rodríguez–Moureló denomina “mecanismos de identidad” (25) y que Rosales Herrera considera elementos específicos que el exilio aporta al conjunto de la cultura cubana y que median entre las relaciones de los sujetos con su propia historia o la historia de su comunidad nacional:

Exile, with its historical, social, cultural and political implications, brings with it an evaluation of experience that ultimately culminates in a declaration of identity. Presenting that experience and affirming that identity in action—in the strategic and creative constructs of narrative [...]—places us before literary works rich in artistic expression and cultural relevancy. Thus, exile not only exacerbates and enhances the generic boundaries of literature, but also imbues narrative with an imaginative complexity that alters both our imaginations and our perception of reality. (Rosales Herrera 35)

El hecho de que yo haya elegido un grupo minoritario y marginalizado como el de la revista *Mariel* para parte de mi estudio no le resta valor a lo que el análisis de este pueda aportar a la visión de la emigración cubana de los ochenta en su conjunto. Las actividades periféricas, para el momento y en su entorno, e ideológicamente contestatarias de los marielistas también aportan a la consolidación de una diáspora cubana que funciona como cuerpo transnacional. Como asevera Clifford, estas microcomunidades están unidas dentro del ámbito mayor de la diáspora por el

trauma del desplazamiento y por lo que se ha experimentado en el difícil proceso de adaptación al mundo que las recibe (250).

2.2 EL CORPUS Y SU USO

Junto al rastreo de ciertas líneas y estrategias editoriales de publicaciones cubanas que circularon previamente a *Mariel* y que articularon su discurso diaspórico desde la otra orilla de la cultura nacional, la primera mitad de mi estudio se extiende hasta, además de esta última revista, obras y autores señeros de la poética marielista: de Reinaldo Arenas, el relato “Final de un cuento” (1982), incluido en el primer número de la revista, la novela *El portero* (1989) y su libro de memorias *Antes que anochezca* (1992); de Guillermo Rosales, la novela *La casa de los naufragos (Boarding Home)* (1987) y de Carlos Victoria “Ana vuelve a Concordia” y “Halloween”, cuentos publicados en 1983 dentro de las páginas de *Mariel*, y “Las sombras en la playa”, publicado en 1992 como parte de un libro de relatos homónimo.⁸ Posteriormente, hago un recorrido por un territorio de escritura insular migrante que acontece en un contexto nacional y global diferente: son los años noventa, con la desaparición del bloque socialista europeo y la consiguiente caída en picada de la economía y el equilibrio social cubanos al perder las subvenciones que recibía de este grupo de países.

A partir del Período Especial, una imponente nómina de intelectuales cubanos marcha hacia una diáspora que ya no tiene como centro y destino privilegiado los Estados Unidos y que se reubica por todo el mundo. Se vuelve a dar el caso en esta ocasión de una revista, *Encuentro*

⁸ Aunque mi trabajo se sustenta exclusivamente en la producción narrativa del grupo de *Mariel*, conviene destacar la presencia, en este colectivo de poetas como Esteban Luis Cárdenas, Juan Abreu, Reinaldo García Ramos, Jesús Barquet, Andrés Reynaldo y Roberto Valero, y de dramaturgos como René Ariza y José Abreu Felipe.

de la Cultura Cubana, que publica conjuntamente la obra de intelectuales que permanecen en la isla con la de aquellos que radican en múltiples destinos geográficos, a favor todo ello de conceptos más o menos consensuados de la cubanidad y de la matriz cultural nacional en tanto ideológicamente múltiple y geográficamente dispersa. Este liderazgo de revistas en el campo intelectual tiene en Cuba antecedentes de la envergadura de *revista de avance* (1927–1930), *Orígenes* (1944–1956) o *Ciclón* (1955–1957), por mencionar los casos más conocidos de publicaciones rectoras de poéticas grupales y programas que rebasan lo literario y pretenden incidir en la constitución del ser nacional.

La segunda mitad de mi investigación, entonces, se centra en la manera en que *Encuentro* muestra la producción cultural de la diáspora cubana como parte de una nueva condición híbrida de la cultura nacional. Esta *hibridez* no es aportada en este caso por la mezcla de tradiciones culturales sino por las diversas formas que adopta la identidad nacional dentro de la multiplicidad de contextos migratorios. La identidad del emigrado adolece necesariamente de una pluralidad dinámica, al tener que añadir a los vínculos emocionales con su país de origen la intensa experiencia de su adaptación allí donde resida. Esta última fase implica, como indica Huyssen (83), un esfuerzo por desidentificarse de la representación estereotipada y homogenizante que de la comunidad diaspórica suele efectuar la cultura hegemónica del Estado–nación donde se encuentra en calidad de acogida.

Para completar el estudio de este período histórico de la diáspora cubana, abordo tres obras narrativas publicadas a partir de la década del noventa, escritas por autores que emigraron en estos años, que tenían una obra de prestigio antes de marcharse de Cuba y que están sólidamente establecidos dentro del mercado internacional de libros producidos en lengua hispana. La primera de ellas es la novela de Jesús Díaz *La piel y la máscara* (1996) y las dos

siguientes pertenecen a una mezcla de géneros como las memorias, el testimonio, el ensayo político y la historia de la cultura; sus títulos corresponden a la autoría de Abilio Estévez, con *Inventario secreto de La Habana* (2004) y de Antonio José Ponte, con *La fiesta vigilada* (2007). Los tres son autores que articulan algunos de los paradigmas contemporáneos de la diáspora literaria cubana.⁹ Como hago en el caso de los autores marielistas, también en esta ocasión acudo previamente al apoyo bibliográfico de artículos y ensayos publicados en *Encuentro de la Cultura Cubana*, la publicación periódica con mayor densidad intelectual de la más reciente diáspora cubana, para contextualizar dentro de la tradición literaria nacional la discusión de algunas temáticas que estas obras ponen en circulación.

Al hacer este recorrido analítico de un núcleo histórico e ideológico de la diáspora literaria cubana a otro (de los ochenta a los noventa del siglo pasado), trazo un mapa propio que puede contribuir al esclarecimiento de conflictos culturales que se debaten actualmente. Según de la Nuez, ha ocurrido un desplazamiento de los centros de construcción simbólica de la cultura nacional, cuando esta se encuentra en proceso de registrar una “era de la fuga generalizada” (*La balsa* 31), con una borradura de los límites tradicionalmente defendidos a partir de un concepto unitario e interdependiente de territorio y nación. Mi estudio se ancla en este devenir, desde la producción diaspórica más fijada a un contexto exílico específico, como es el caso del grupo de *Mariel* y sus vínculos con la cultura cubana generada en los años ochenta en los Estados Unidos, hasta la absorción de esta creación cultural por un proceso de relocalización internacional de la

⁹ Excluyo de este apartado, a pesar de constituir una de las firmas más representativas de la diáspora de los noventa, a la narrativa de Zoé Valdés. La razón principal radica en que ha sido ampliamente estudiada, a mi modo de ver, tanto como éxito editorial como por encarnar, por esta misma razón, uno de los paradigmas literarios más recurridos por los críticos del exilio pos-Mariel, garantizándole visibilidad y presencia en libros y antologías sobre el tema. De igual manera omito a Daina Chaviano, otra de las autoras de esta oleada migratoria, porque su incidencia dentro de la literatura de la isla no era tan decisiva en el momento en que abandona la isla. Todo lo contrario a lo que puede decirse de Díaz, Estévez o Ponte, autores que antes de marchar al exilio representaban, cada uno a su modo, modelos de escritura dentro de la literatura cubana insular. Sobre la obra de Valdés y Chaviano como figuraciones del sujeto emigrado, ver el libro de Rosales Herrera (137–98).

cultura cubana más abarcador, no sólo geográficamente sino también en su espectro de preocupaciones, intereses y estéticas.

Este trabajo aplica en el contexto de la literatura cubana de la migración las interrogantes sobre el discurso de la diáspora que se plantea James Clifford, acerca de la manera en que el discurso diaspórico traslada la vivencia del desplazamiento y la recreación de un origen territorial y cultural lejos de la nación originaria (244). Respondo, además, a los parámetros que sugiere Kim D. Butler para estudiar la producción simbólica de las comunidades en la diáspora. Estas condiciones radican en la definición de las causas y condiciones que llevan al desplazamiento, el tipo de relaciones que se mantienen con el territorio de origen, aquellas que se establecen con el lugar y la sociedad de destino y los tipos de vínculos que se mantienen en el seno de las comunidades diaspóricas (195).

Aunque para Butler resulta inoperante clasificar y analizar a las diásporas según su actividad preponderante —como sugiere hacerlo Philip Curtin—, sí pueden ser útiles los elementos que de la misma trascienden al espacio de lo social (197). Considero entonces provechoso el análisis de la producción literaria de la diáspora como aporte al conjunto de los estudios diaspóricos, entre otras razones por aquellas problemáticas asociadas a la comunidad nacional que rebasan el ámbito de la literatura pero de las cuales la actividad literaria forma parte de su gestión colectiva. El análisis de la producción de la diáspora, además, permite conectarla con la historia y la realidad geopolíticamente distante de la nación de partida. Por muy flexible que sea la definición de lo que la constituye, el propio concepto de *diáspora*, como observa Dufoix (54), congrega a todos los tipos de grupos humanos al margen de su diferenciación económica,

política, etc., y lleva implícito la ausencia física de la otra nación a la vez que el acicate de su presencia simbólica.¹⁰

2.3 DECADAS Y EXILIOS

Existe una conexión lacerante entre el exiliado y su cultura y lugar de proveniencia; esto genera una relación cuanto menos conflictiva, si no de abierto rechazo, a los procesos de integración cultural en la comunidad de destino y a los mecanismos de absorción y aculturación ejercidos por las instituciones del Estado y el mercado de consumo. Las obras escogidas como corpus de mi trabajo expresan esa tensión, de manera más o menos explícita, sobre todo en lo referente a las narrativas de la década de los ochenta. Los textos de los noventa marcan un nuevo ciclo migratorio en las letras cubanas y la crítica especializada ha señalado, en el amplio espectro autoral de esta producción, las marcas de una literatura más alejada de las problemáticas culturales e identitarias circunscritas a la nación cubana, de ahí, en principio, su condición posnacional. Sin embargo, es mi objetivo trabajar con textos de los noventa que aún permanecen apegados a cuestionamientos de orden interno nacional, más que a dinámicas de locaciones multiculturales y transnacionales.

Dejo también fuera de mi trabajo a la producción literaria ejecutada por cubanoamericanos. Los motivos de esta exclusión se justifican, en primer lugar, por el hecho de que este colectivo de autores no tuvo una presencia autoral, por razones generacionales y de censura editorial en Cuba, dentro del ámbito literario de la isla y por este mismo motivo tampoco

¹⁰ Para una visión detallada de un paradigma teórico con el que estudiar las diásporas, ver Shuval (37–41).

representan en sus obras conflictos sociales y problemáticas culturales intranacionales que hayan vivido de primera mano y de los cuales hayan formado parte. Básicamente, la obra de estos autores lidia con la recuperación de una parte de su identidad bicultural, como es el caso de textos de Gustavo Pérez Firmat como *The Cuban Condition* (1989), *Life on the Hyphen* (1994) o *Next Year in Cuba: A Cubano's Coming-of-Age in America* (1995); con la revisitación (figurada o literal) de un territorio y una matriz identitaria que conserva las claves de una genealogía cubanoamericana, como explora Román de la Campa en *Cuba On My Mind: Journeys to a Severed Nation* (2000); y con la incorporación del sujeto bicultural, marcado étnicamente dentro de una sociedad multicultural, de un imaginario “otro” que cohabita junto a sus fuentes identitarias inmediatas, caso que podría ejemplificar la novela de Cristina García *Dreaming in Cuban* (1992). Esta literatura cubanoamericana, además, ha generado una amplia bibliografía teórica elaborada en gran medida por los propios escritores en su condición de miembros de la élite universitaria norteamericana. Entre estos últimos se podría nombrar a Eliana Rivero, Ruth Behar, Isabel Álvarez Borland y al ya citado Pérez Firmat.

Mi trabajo se concentra en cuestionamientos sobre el exilio literario cubano de las décadas de los ochenta y noventa que, a mi juicio, aún no han sido suficientemente explorados. En primer lugar, planteo la necesidad de hacer una comparación entre ambos colectivos diaspóricos a partir de sus obras literarias. Relaciono a estas entre sí al interior de cada grupo migratorio, pero también entre los dos exilios, como parte de un mismo movimiento histórico de transterritorialización que presenta, como es de suponer, divergencias y lógicas afines entre cada uno de los núcleos de autores. Respecto a las avenencias entre estas obras, es imprescindible investigar cómo van resolviendo problemáticas comunes al hecho diaspórico: las relaciones con el pasado y con la geografía en que este está inscrito; la fragmentación del sujeto para mantener

de alguna manera a salvo, aunque en desconexión recíproca, dos espacios de memoria y experiencia –*aquí* versus *allá*–; los reordenamientos conflictivos de las pulsiones nostálgicas frente a un nuevo entorno cultural dominante, el país de destino. Para todo lo anterior, asumo no sólo los textos literarios escogidos como evidencias textuales; también las revistas son vistas como prácticas culturales diaspóricas y como formas de construir y cohesionar a una comunidad etnonacional en el espacio de la diáspora.

Considero también esencial poder analizar estas obras a la luz que la teoría cultural contemporánea arroja sobre la diáspora cubana. Para ello me apoyo en ensayos publicados por *Encuentro* ya que este fue uno de los temas cuya discusión incentivó esta revista. En este sentido no comparto algunos de los supuestos de estos textos teóricos, como el de suponer para la literatura de la diáspora de los noventa una condición posnacional que permanece menos apegada a la matriz cultural originaria que a la red de conexiones de la cultura cubana en la diáspora, como asevera Rafael Rojas (*El estante* 165–66). A mi modo de ver, las obras de los autores aquí incluidos replican cronológicamente una preocupación por el destino nacional y este continúa vinculado a una territorialidad específica. Asimismo, el legado cultural de la nación, tanto material (la ciudad), como simbólico (su literatura), es objeto de preocupación de los autores por encima de problemáticas localizadas en sus diferentes ámbitos de producción. Las líneas editoriales de ambas revistas –cuyos discursos se sitúan como instituciones culturales diaspóricas, aglutinadoras de sujetos afines– varían de una a otra. En el caso de *Encuentro*, se convierte por circunstancias históricas en una red comunicativa abierta para una diáspora cubana global.

Las obras literarias, por su parte, también divergen entre las de una década y otra. Las marielistas introducen a un sujeto dislocado cuya (auto)destrucción y desamparo social, tanto en

la isla como en el exilio, lo obligan a proyectar a una comunidad distópica en la cual sólo un sujeto perdedor como el emigrado del Mariel porta las esencias de la identidad nacional y sin la participación de este no se podría reconstruir la mejor versión de la patria perdida. Las obras de los noventa se comunican entre sí al diseñar un sujeto cuya meta fundamental es resolver, o al menos cuestionar, un dilema local: el de una realidad política y social en Cuba que es el origen mismo del exilio.

Cuando de la Nuez se pregunta si los cubanos que pueblan la diáspora “navegarán como argonautas de otro sistema cultural, cubano y postnacional, insular y transterritorial, cuyo arte consistiría en activar la fuga como un modo diferente de vivir y reproducir la cultura, la sociedad y los propios hombres” (*La balsa* 165), aventura la posibilidad de que la cultura producida en la diáspora sea ya esencialmente otra, distinta a la creada dentro de la isla. Personalmente, cuestiono esta visión totalizadora de la cultura diaspórica y por ello contrasto narrativas que pertenecen a momentos distintos del éxodo cubano. En este estudio expongo cómo entre ambos grupos de obras existen diferencias notables, como puede ser el hecho de que los héroes de las novelas del Mariel sean sujetos desclasados y marginales dentro de cualquier contexto social, mientras los protagonistas de las obras de los noventa encarnan a miembros de la élite letrada, sujetos provistos de múltiples recursos intelectuales que poner al servicio de la comunidad nacional. Sin embargo, a pesar de que dentro del grupo de *Mariel* la ironía media en cualquier aproximación al lugar –geográfico y emocional– de la nación, y de que en los autores de los noventa la enunciación de este conflicto acontece con gran solemnidad, en todos los textos el núcleo principal de lo que se discute pone en entredicho la idea de una retórica pos–nacional si como esta se entiende la incorporación del sujeto a una nueva red de propósitos existenciales que lo dotan de sentido desde múltiples localidades globales.

La secuencia temática que organiza los apartados de la literatura del Mariel recorre el ciclo del exilio correspondiente a los años ochenta. Las obras de Reinaldo Arenas escogidas marcan un punto de giro importante en la poética de este autor. En el relato de Arenas “Final de un cuento”, el protagonista se desdobra en su amante, un sujeto suicida que busca regresar al suelo natal por medio de su aniquilación física, pues no consigue adaptarse a vivir lejos de Cuba. El pretendido regreso sólo puede intentarse una vez que su cadáver es convertido en cenizas que su amante va a verter frente al mar en Cayo Hueso, el punto geográfico más cercano a Cuba. El recurso del doble, recurrente en la obra de Arenas, en el caso de “Final de un cuento” es trabajado explícitamente en función del tema del exilio.

En lo relativo a su novela *El portero*, esta narra el proceso de “acomodo” de un exiliado marielito dentro de una comunidad multicultural en Nueva York. El protagonista cuenta, además, con los antecedentes del colectivo de emigrados cubanos que se instaló en los Estados Unidos en décadas anteriores (el llamado “exilio histórico”) y que le sirve de punto de comparación para medir su desarraigo particular, diferente al de la colonia de cubanos pre-Mariel porque no persigue las mismas metas existenciales ni se caracteriza por su materialismo. Novela coral en la que se superponen las voces de una colectividad heterogénea (en términos culturales, étnicos y de clase), *El portero* representa al exiliado del Mariel atrapado en un espacio intermedio, sin poder integrarse plenamente y sin reponerse del trauma por haber dejado atrás el suelo natal. Esta novela incorpora elementos autobiográficos a la vez que reproduce sucesos irreales, algo que también es característico de las obras de Arenas. El proyecto del protagonista de *El portero* de convertir a Nueva York en una nueva patria multicultural queda abortado. Para su frustración, cada facción de los grupos diaspóricos que confluyen en la urbe cosmopolita tiene únicamente

metas individuales, por encima de los supuestos intereses comunitarios y la solidaridad colectiva que cohesionarían a los enclaves etnonacionales frente a la intensidad de la cultura dominante.

Por último, las manipulaciones del trauma del grupo de *Mariel*, tanto del exilio como de la vida anterior en Cuba, tienen un desenlace ejemplar en las memorias póstumas de Arenas, *Antes que anochezca*, donde la reescritura de la historia y las reappropriaciones tanto del espacio nacional como del de llegada tendrán eco en las narrativas diaspóricas de la década posterior. Estas memorias, además, ejecutan un reordenamiento del pasado y de la condición de lo nacional (que pasa por la preponderancia de un eros homosexual como ejercicio de ciudadanía) a partir del fracaso de un proyecto de realización del individuo en un contexto transnacional. El “yo” textual somatiza la lejanía; vivir distante de lo que te da el origen, mata.

Como ejemplifican las memorias de Arenas, el discurso autobiográfico resulta uno de los géneros privilegiados por la diáspora cubana, a diferencia de lo ocurrido en la literatura producida dentro de la tradición literaria insular. Este es el caso también de la novela de Rosales, *La casa de los naufragos*. Mezcla de historia real y ficción, en ella opera una lógica de anulación del sujeto dentro de una doble restricción: la ausencia de nexos sociales al interior de una comunidad multiétnica formada por *outsiders* radicales y la enajenación del héroe marielista frente a su propio grupo social migrante, el específicamente llegado a los Estados Unidos en los ochenta y proveniente de Cuba.

La novela de Rosales representa la derrota del ideal de relocalización no alienada del sujeto en el contexto del exilio. El protagonista vive recluido en un lugar de acogida para desahuciados sociales y la novela despliega una construcción de Miami como *locus* multinacional de sujetos migrantes de distinto origen y doblemente desplazados. El protagonista, y sus iguales en la desdicha, se encuentran confinados de manera definitiva frente a los valores

hegemónicos locales. Están igualmente desvinculados de sus matrices afectivas por no cumplir (por razones de índole racial, sexual o por su nula productividad mercantil) con las expectativas de lo que ha de ser el ciudadano arquetípico en las comunidades (intra y extraterritoriales) emisoras de emigrantes: de Perú a los Estados Unidos, pasando por La Habana.¹¹

Finalmente, los cuentos de Victoria “Ana vuelve a Concordia”, “Halloween” y “Las sombras en la playa” recrean la ambivalencia temporal del recién emigrado en el lugar de acogida: Miami es a la vez copia reminiscente del espacio natural dejado atrás y punto de partida donde el sujeto busca reconstruirse de su traumático pasado. A pesar de ello, la posibilidad de reterritorializar la ciudad de acogida se frustra por imperativos de la estructura social local. Como sujetos desplazados, los protagonistas no pueden ejercer su humanidad porque la raíz de sus ideales está anclada en el espacio de origen, no pertenece al orden de las preocupaciones sociales del lugar al que se va a parar.

Concluye mi estudio con *La piel y la máscara*, de Jesús Díaz; *Inventario secreto de La Habana*, de Abilio Estévez; y *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte. En esta zona se hace énfasis en el posicionamiento mesiánico del letrado para intentar salvar a la nación de sus males. Su estrategia para combatir las fuerzas represivas de las instituciones oficiales que han invisibilizado las causas de la huida migratoria consiste en la *reescritura* de la historia pública. La palabra del exiliado es importante porque su testimonio no es un mero añadido al archivo de lo nacional, sino su principal constituyente en la Cuba de la segunda mitad del siglo XX. También se trata en esta parte de la investigación de la creación de una nueva cartografía sentimental de la ciudad seminal del emigrado y la filiación de este a un linaje global de

¹¹ La zona donde se maneja el protagonista de Rosales, la casa de desahucios –y Miami como eco agigantado de ella– funciona como lo que Arjun Appadurai denomina “translocalidades”, espacios diáspóricos multiculturales apartados del Estado a pesar de hallarse dentro de los límites territoriales del lugar de destino de las migraciones (112).

intelectuales contestatarios que vivieron la experiencia del exilio al interior de sociedades totalitarias.

Si bien el panorama atomizado de la diáspora literaria es el contexto de escritura de las obras de los noventa, mi aproximación (mi elección de aquellas narrativas que incluyo en el corpus) no se centra en aquellos autores paradigmáticos –por decirlo de algún modo– de la condición posnacional de la narrativa cubana y cuya representación de la identidad nacional es la de una totalidad (re)partida en diferentes recintos globales. La paradoja histórica que recoge mi trabajo radica en escoger las primeras obras escritas o publicadas en el exilio por tres autores claves para un proyecto editorial como el de *Encuentro* y con una presencia notable en la revista (siendo Díaz su fundador y director hasta su fallecimiento en 2002, y Ponte quien la encabezó hasta el penúltimo número en 2009). Mientras la publicación efectivamente se hace eco de una condición posnacional para la diáspora cubana, por medio principalmente de los ensayos de Iván de la Nuez y Rafael Rojas, las narrativas de Díaz, Estévez y Ponte seleccionadas aquí dan cuenta de un registro más matizado, uno en el que la historia cubana, la identidad, la tradición cultural y un proyecto de nación tienen un peso preponderante.

Este tipo de ambivalencia es recogida por críticos como Adriana Méndez Rodenas, cuando se pregunta por la posibilidad real de la disolución de discursos identitarios dentro de la comunidad cubana extraterritorial toda vez que resulta esta quien más indaga por dicha materia, en contraposición a los escritores más jóvenes residentes en la isla, más interesados en otras temáticas y conexiones interculturales (“Identity”). El propio Rojas recoge esta singularidad, lo que él denomina “políticas intelectuales de la cifra”, cuando reconoce que muchas de las obras más sobresalientes de la diáspora de las últimas dos décadas (entre ellas las de Ponte y Estévez) continúan respondiendo a reclamos dialécticos formulados por la tradición literaria cubana más

asentada dentro de la isla, como las diferentes poéticas agrupadas alrededor de la revista *Orígenes*, y dialogan con proyectos de nación formulados a lo largo del siglo XX (ver “El campo”).

Una de las trayectorias intelectuales que mejor representa el progresivo alejamiento del escritor de las políticas oficiales cubanas, tras haber participado activamente en la conformación de la primera literatura de la Revolución, es el caso de Jesús Díaz. Este autor se integra a la diáspora de los noventa, junto a creadores como Manuel Díaz Martínez, contando ambos con una formación intelectual previa al triunfo revolucionario y tras una participación activa dentro de las instituciones culturales cubanas entre los años sesenta y ochenta.¹² Díaz ejecuta en Cuba algunas de las obras que mejor representaron un intento de negociación con el autoritarismo del Estado desde un tipo de narrativa que mostrara las fisuras del programa oficialista durante los años ochenta, entre ellas las crisis generadas por las primeras oleadas migratorias y los excesos represivos en las políticas ciudadanas gubernamentales. El primero de estos temas aparece en la película de 1985 *Lejanía*, lo segundo es tratado en la novela *Las iniciales de la tierra*, finalmente publicada en 1987 tras varios años de reescritura y forcejeos con la censura oficial.

En la novela de Díaz incluida aquí, *La piel y la máscara*, se aborda desde una perspectiva autobiográfica el proceso de filmación de la película que el autor real filmó en los ochenta y que tenía por motivo central la visita inicial a Cuba de la primera generación del exilio de Miami. La

¹² La llegada de Jesús Díaz al exilio no dejó de provocar tensiones y sospechas en la comunidad cubana emigrada, especialmente entre los miembros del gremio literario que habían sufrido censura y represalias de parte del gobierno cubano y sus instituciones culturales. Ejemplo de estos son algunas cartas que se conservan en la Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami donde, por ejemplo, un fundador de *Mariel* como Reinaldo García Ramos le escribe a otro crítico cubano en el exilio: “[E]l sacrosanto nombre de Jesús Díaz ha aparecido con retintín de panoplias en tus dos últimas cartas, y veo que al parecer estás en contacto equilibrado con él. [...] Como recordarás, tengo mis puntos de vista sobre el papel que él desempeñó en la destrucción final de las Ediciones El Puente y la instauración (justificada por sus congéneres del Dpto. de Filosofía de la Universidad) de la camisa de fuerza partidista e incondicional en los avatares de nuestro patio literario; pero no me gusta dejarme llevar por ese tipo de limitaciones y prejuicios cuando de apreciar el trabajo literario se trata” (“Carta a Carlos Espinosa Domínguez”, 22 de abril de 1996).

reescritura que efectúa la novela de este hecho histórico incorpora lo no sabido públicamente durante la realización de Díaz de la película *Lejanía*: los mecanismos censores de la política cultural de los ochenta y la delación y vigilancia entre civiles como formas de control estatal que intervienen en la socialización de la ciudadanía cubana. Además, la novela hace explícita una subjetividad desplazada, movida, tanto de los primeros exiliados cubanos en los Estados Unidos tras el triunfo revolucionario, como la no pertenencia integral al cuerpo de la nación de los miembros de la comunidad cubanoamericana, la llamada “generación uno y medio”.¹³ Aunque *Lejanía* fue filmada a mediados de los ochenta, cuando Díaz hace el recuento novelado de los hechos ubica la trama en la Cuba pos-soviética y empobrecida de los noventa, incorporando otras lógicas de interrelación ciudadana y una nueva ética civil para los personajes del libro, diferente a la preponderante en la pieza filmada más de una década antes.

Abilio Estévez, por su parte, es un autor con un gran aprovechamiento del siglo XIX cubano (cuando se cimentan muchos de los valores identitarios que aún son defendidos desde el discurso oficial) en sus obras narrativas y dramáticas. Estas se beneficiaron, además, del rescate a comienzos de los noventa por parte de las instituciones culturales cubanas de las obras de los miembros de las revistas *Orígenes* y *Ciclón*. Se eliminan desde los estamentos oficiales la restricción impuesta sobre estos escritores en el circuito editorial cubano, por razones de índole sexual, religiosa y por sus prácticas estéticas disonantes con el tipo de discurso promovido durante la etapa más rígida de la política cultural estatal, la década del setenta. Estévez se reconoce deudor de las poéticas de Lezama Lima y Virgilio Piñera, fundadores respectivos –

¹³ El concepto de “1.5 generation” fue empleado en los años noventa por el sociólogo cubano Rubén Rumbaut para referirse a aquellas personas que emigraron a muy temprana edad. Como consecuencia de ello, conservan prácticas y referencias culturales de su país de origen pero su asimilación y adaptación en el país de acogida se consigue sin borrar la tradición anterior. Son, en consecuencia, sujetos biculturales. En *Life on the Hyphen*, Gustavo Pérez Firmat utiliza con notable provecho este concepto para teorizar sobre la cultura cubanoamericana.

junto a José Rodríguez Feo— de ambas publicaciones y grupos de creación. Los diálogos intertextuales con la obra de ambos escritores, la rememoración testimonial de su trato íntimo con estos en los tiempos en que fueron apartados de los circuitos literarios oficiales, y la recirculación de valores culturales del diecinueve cubano (tanto emblemas arquitectónicos y urbanísticos como escriturales) vinculan la obra de Estévez *Inventario secreto de La Habana* con una matriz identitaria insular.

Pese a ello, Estévez reescribe la ciudad habanera dentro de una nueva causalidad histórica que no tiene como centro de significación una teleología que desemboque en el presente cubano como culminación exultante (o no) de un linaje cultural y cívico. En primer lugar, el libro de Estévez rescata reflexiones de intelectuales cosmopolitas que visitaron La Habana desde comienzos del siglo XIX, convirtiéndola en un influyente locus de imantación cultural transnacional. Sumado a esto, el autor dibuja su propio recorrido del deseo homoerótico por calles y barrios de la ciudad que no forman parte de la urbe visible para la mirada heteronormativa. La rememoración nostálgica de la ciudad en el texto de Estévez se inscribe dentro de una estrategia de inscripción de La Habana como una localidad global cuyo ordenamiento afectivo ocurre al margen de las prescripciones del Estado—nación. Mientras este trata de legislar sobre un trazado urbano condicionado para el adecuado funcionamiento de los sujetos heteronormativos, la voz autobiográfica en el libro de Estévez rememora zonas de gasto erótico y de aprendizaje corporal transgresor en las entrecalles, recodos, parques ocultos de una ciudad que se autorreconoce como “secreta”, en ningún caso identificable con la urbe organizada (destruida) y regulada (asfixiada) por el poder institucional.

Pero la escritura de esta Habana gozosa, que podríamos relacionar con lo que Appadurai llama una “producción de localidad” que “desafía el orden y el sentido del Estado—nación” (111),

desglosa la apropiación sentimental que del espacio público hacen los ciudadanos, contra la previsión utilitaria del Estado. Estévez también vincula afectivamente a la capital cubana con otros recorridos sensuales y/o nostálgicos en el espacio del exilio europeo. Así, ciudades de España y Alemania, y cuerpos trasnacionales de migrantes que se desplazan por estas urbes, se incorporan al archivo erótico del autor, quedan asociados o contaminados por vía corporal con La Habana y la convierten en una translocalidad que ofrece, a partir del regreso textual, reminiscente, del autor a ella, una posibilidad de plenitud al deseo no saciado (aún) en el espacio de la diáspora.

En el caso del libro de Ponte la ruptura del pacto Estado-ciudadano no puede ser más explícito. El autor recrea la manera en que es expulsado por sus homólogos, mientras aún radicaba en La Habana, del gremio de escritores nacionales. Ese exilio literal del canon de las letras lo emparenta, según el propio libro, con una tradición de escritores rusos vetados por la censura estalinista. Tanto en las obras de Arenas, como en las de Rosales, Victoria, Díaz, Estévez y Ponte, el elemento autobiográfico y testimonial –que se incrementa dentro de la literatura cubana de la diáspora– está presente con diferentes grados de explicitud. También, en la mayor parte de estas obras, es el cuerpo donde queda cifrada la memoria del exilio, habida cuenta de la imposibilidad de recuperar el tiempo y estado de experiencia que se abandona al dejar atrás el país. En el caso de las obras de los marielistas, este cuerpo registra lo diaspórico en grados extremos (la locura, una enfermedad mortal, el suicidio). En las obras de los noventa, por su parte, existe un repertorio menos agónico en la somatización de una territorialidad ausente, pero esta carencia de suelo ontológico pasa también por sumar una huella al dolido cuerpo del sujeto migrante.

2.4 ACERCARSE A LA LITERATURA CUBANA DEL EXILIO

No se debe obviar un factor determinante en el ejercicio de la crítica literaria y la producción intelectual desde la diáspora cubana (principalmente en lo que atañe al pensamiento centrado en los avatares de la nación y en la obra de sus artistas): su conciencia de construirse en contra de las líneas intelectuales dominantes –aunque sintiendo la negación o el rechazo de una forma cada vez más atenuada– dentro de los circuitos académicos e intelectuales estadounidenses e hispanoamericanos. Cabrera Infante, por ejemplo, denuncia lo que él denomina la *invisibilidad* del exilio cubano. El novelista cubano critica que un teórico de la talla de Angel Rama haya publicado un texto sobre los exiliados políticos en América Latina y que el único cubano mencionado haya sido José Martí. Igualmente cuestiona que Gabriel García Márquez, en su discurso al recibir el Premio Nobel, se haya referido sólo a los exiliados chilenos y que todavía en 1987, para un encuentro de refugiados políticos latinoamericanos celebrado en Madrid, no se haya incluido a ningún intelectual cubano (Cabrera Infante 35–39).¹⁴

El agresivo lenguaje anticomunista de las primeras oleadas de exiliados cubanos ciertamente les garantizó la hostilidad de muchos intelectuales progresistas en EE.UU. y Latinoamérica. Tampoco las prácticas de control y represión ciudadanos por parte de las dictaduras militares sudamericanas fueron exactamente las mismas que las que ha empleado durante décadas el totalitarismo monopartidista cubano. Eso no justifica, sin embargo, que no se

¹⁴ Octavio Armand, fundador y director de la revista del exilio cubano *escandalar*, le hace el mismo reproche a Rama cuando este sólo incluye a José Martí en una relación de autores latinoamericanos en el exilio. Según Armand, una actitud diferente respecto a este tema fue asumida por *escandalar* cuando le encomendó a intelectuales chilenos una antología de obras del exilio latinoamericano. Para Armand, la decisión de Rama fue una “superchería académica, calculada, fría, cínica. La política como cirugía plástica, zurda, burda y desfiguradora” (ver “Una tarjeta” 130).

hayan incentivado estudios comparativos de sus respectivos exilios. Coincidió con Juan Duchesne Winter cuando este concluye:

[L]os testimonios demuestran que tanto el comportamiento estructural del poder como la fenomenología del trauma histórico, en términos psicológicos y políticos, de todos estos procesos violentos de reconstitución oligárquica en nuestro continente han sido experiencias muy similares para sus víctimas innumerables, para los oprimidos y excluidos, que son quienes importan desde el punto de vista ético. (223)

A fin de cuentas, estos análisis tratarían con literaturas desplazadas –en muchas ocasiones hacia iguales destinos geográficos– y mutiladas, escritas en una misma lengua, con referentes culturales y literarios comunes. Al no incorporarse la literatura del exilio cubano a las antologías regionales o monográficas sobre el tema, no ha prevalecido el discurso y la veracidad de los escritores que abandonaron la isla al ser considerados parte de una experiencia continental de desgarramiento y frustración.¹⁵ Lo que ha primado, en cambio, es la decisión unilateral por parte del investigador de distinguir un dolor de otro dolor, un mal de lejanía y añoranza de otro.

¹⁵ Entre los casos que podemos añadir al reclamo que Cabrera Infante le hace al libro de Rama están los estudios de Amy K. Kaminsky (*After Exile: Writing the Latin America Diaspora*, 1999) y los más recientes de Sophia A. McClennen (*The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, 2003) y la compilación *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana* (2003). Estos libros eluden estudiar a autores cubanos exiliados. Kaminsky se concentra en autores del Cono Sur y en el desplazamiento de estos provocado por las dictaduras militares. Se refiere, sin embargo, a la prohibición de los libros de un escritor en su país natal y al *insilio* o marginación del escritor en su propio país como rasgos de la condición de exiliado y de su literatura (10). Tales condiciones han sido el *modus vivendi* de numerosos intelectuales cubanos y esto no ha sido causa suficiente para que tengan más presencia en los estudios regionales sobre el tema. McClennen, por su parte, reconoce el reproche de Cabrera Infante respecto al menosprecio intelectual que han recibido los escritores cubanos en tanto literatura del exilio, aunque esto no la incentiva a incluir algún autor de la isla en su estudio comparativo. Para McClennen ha sido una realidad el que algunos exilios hispanoamericanos hayan sido considerados por otros académicos como más “auténticos” que otros y algunos regímenes represivos o dictaduras como productoras de exilios “representativos” (21). En su libro, McClennen aplica un concepto más flexible de lo que constituye el exilio y empodera la voz del escritor al reconocer que la condición de exiliado no requiere de una fuente externa de validación, fuera de la experiencia de escribirse desde un lugar de desplazamiento y ausencia: “If the state of exile is a result of the individual’s perceived threat to the status quo, why should we expect the condition of exile to carry its own status quo? [...] If exiled writers use ‘exile,’ or some variation of the Word, to describe their condition, and if their writing attempts to represent the experience of exile, then these writers produce exile literature” (21). Por su parte, la compilación *Sujetos en tránsito*, efectuada por Alvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl

Para estudiosos de la diáspora literaria cubana ha sido motivo de crítica la no inclusión de autores y asuntos cubanos entre los debates que abordan las migraciones continentales. A juicio de Carlos Espinosa Domínguez, la diáspora literaria cubana ha sufrido un “doble exilio”—su silenciamiento e invisibilización por parte de las autoridades culturales de la isla y la omisión desde los estamentos letrados internacionales— porque “ha sido desde sus primeras expresiones una realidad soslayada y escamoteada. Por causas no literarias sino políticas, fue amputada del tronco común al cual pertenece. Y por causas también políticas se le omitió sistemáticamente de las manifestaciones artísticas del exilio latinoamericano” (345). Para una comprensión cabal de la heterogeneidad de la literatura cubana de las últimas décadas, resulta imprescindible completar su mapeado con una lectura de las obras producidas por los marielistas que las conecte entre sí, reconociendo alianzas autorales y discrepancias o afinidades estéticas.¹⁶ El sustrato temático es un terreno común desde sus lineamientos básicos: referencias a la nación que se abandona, a su estatus represivo, desencanto y alienación en el lugar de destino, confrontación con el exilio cubano ya asentado en Miami, posible apertura a una utopía de la nación construida desde la textualidad. Este es un reto que sigue pendiente en gran medida y que mi investigación encara, respondiendo a algunos de los reclamos desde la historia de la cultura y la literatura cubanas:

[Los autores del Mariel] han sido ignorados con frecuencia en determinadas antologías, por varios críticos extranjeros (y casi la totalidad de los críticos cubanos de la isla), así como por cierta cultura oficial del exilio cubano [...] Pensar, sin embargo, que Mariel — como grupo, como generación, incluso como proyecto editorial— ha sido poco aceptado

Sosnowski, incorpora a firmas muy prestigiosas de los estudios culturales latinoamericanos. A pesar de su título, la mayor parte de la geografía del exilio que cubre la ocupan el Cono Sur y Brasil. Sin importar que Cuba constituya uno de los mayores emisores de exiliados y emigrados del continente, el “caso cubano” tampoco se cuestiona en este compendio.

¹⁶ Este es también el objetivo de dos capítulos del libro de Rosales Herrera, en los que se analiza la obra de Rosales y Miguel Correa como parte de la literatura producida por los escritores del Mariel.

en el campo de la cultura oficial cubana no se debe sólo a los prejuicios raciales, clasistas, sexuales o económicos del exilio tradicional cubano hasta 1980. Hay fenómenos que configuran esta especie de *no-lugar* de los miembros del grupo. Fenómenos que abarcan desde la izquierda hasta la derecha y tienen resonancias estéticas, culturales y políticas. (de la Nuez, “Mariel” 106, énfasis en el original)

Sin embargo, las percepciones de la intelectualidad internacional en relación con Cuba y su producción cultural se han modificado a lo largo de las últimas dos décadas. Si bien los escritores del Mariel fueron y son mayoritariamente ignorados en cuanto a su obra, con la salvedad de Arenas (quien había alcanzado notoriedad fuera de la isla antes de poder escapar de ella). Los escritores que encabezan la emigración de los noventa, quienes también en muchos casos ya contaban con una obra conocida y apreciada tanto fuera como dentro del país, encontraron mayor eco dentro de algunos entornos culturales de reinserción. Contribuyó a ello no sólo la contundente presencia editorial –en lengua hispana– de algunos de estos autores y las nuevas lógicas de mercado para dar a conocer a autores que testimoniaban la peculiaridad social del sistema cubano. También intelectuales de la izquierda occidental se mostraron menos esquemáticos a la hora de catalogar a priori a estos sujetos diaspóricos como productores de discursos conservadores. En este cambio de posturas influyó, sin duda, las decepciones y frustraciones que la praxis de la Revolución Cubana ha generado luego de varias décadas y de que algunas de las figuras que terminaron marchando al exilio en los últimos veinte años habían pertenecido, hasta poco tiempo antes, a las instituciones culturales cubanas y habían sido sus

obras motivo de celebración por parte de la intelectualidad internacional respecto a la cultura generada desde la isla.¹⁷

Las clasificaciones de las diferentes oleadas de intelectuales cubanos emigrados siguen un patrón que puede ser temático, con respecto a su vinculación escritural con el territorio nacional, o cronológico, tomando en consideración el orden en que fueron sucediéndose los éxodos principales desde la perspectiva de su magnitud numérica. Siguiendo el primero de los esquemas taxonómicos, Pío E. Serrano divide la emigración literaria insular en tres categorías: la literatura cubana “del” exilio, la producida “desde” el exilio y aquella escrita “en” el exilio. El primero de los casos incorpora “la triple condición de nostalgia territorial, de una posición ideológicamente confrontadora y de un prolongado paladeo de la lengua oral nativa” (50). El segundo grupo comparte con el primero el sentimiento nostálgico de la territorialidad originaria y la fidelidad a un habla insular, pero no opta por un alineamiento político evidente —se entiende que contra los estamentos de la ideología estatal cubana—. Por último, el tercer colectivo de escritores produce al margen de lo que llegan a ser obsesiones temáticas en los dos grupos anteriores.

A pesar de que esta clasificación, advierte Serrano, no implica *per se* un juicio de valor sobre las obras literarias (50), el crítico deja entrever en el desglose de cada categoría su propia

¹⁷ El testimonio del agravio de la intelectualidad cubana no oficialista frente a lo que percibe como la fetichización por parte de la intelectualidad internacional, específicamente de la izquierda occidental, del discurso humanista e igualitario de las instituciones oficiales de la isla es todo un subtema no sólo dentro del discurso de los marielistas, sino también en la literatura cubana actual en general. Según algunos escritores, la solidaridad con las instituciones culturales cubanas se ejecuta en detrimento de una percepción y denuncia de las condiciones reales de subsistencia de la población en la isla y de los métodos represivos estatales frente a la creación artística. En la narrativa de ficción, en obras como las de Portela, aparece la figura del intelectual de izquierdas que viaja a Cuba a confirmar sus ideas favorables respecto al régimen de la isla; la situación se resuelve con ironía cuando el narrador muestra cómo la verdad existencial del “informante nativo” es ignorada por el intelectual venido de fuera, quien prefiere confirmar sus ideas preconcebidas pese a lo que ofrece la evidencia cotidiana. Este asunto es cuestionado con mayor severidad en obras de reflexión como *La balsa perpetua* (1998) de Iván de la Nuez y *El estante vacío* (2009), de Rafael Rojas.

inclinación a favorecer cierto tipo de obras. Así, la literatura “del” exilio es comentada en términos bastante persuasivos en sentido negativo ya que

[e]s todavía una ideación prisionera del otro, su enemigo, el poder totalitario. En otro plano, la nostalgia es su savia, su nutriente. No vive su presente porque su futuro está anclado en el pasado. [...] Su gloria y su derrota se ganan o se pierden en corredores que se bifurcan y reordenan en una conciencia demasiado marcada por la historia. [...] Cuando no es solemne busca el descrédito por la esquina del humor, del choteo. Cuando es solemne el testimonio puede desplazar la ficción u ocultarse en ella. Puede ser desgarradoramente autobiográfica. (51)

Este tipo de literatura no queda circunscrita a un período histórico concreto de la emigración cubana de los últimos cincuenta años, ni está predeterminada generacionalmente. Puede, además, que no abarque la totalidad de las obras escritas fuera de Cuba por un autor en particular, aunque haya algunos creadores cuya producción en la diáspora está toda marcada por esta estética política. Si aceptamos las etiquetas descriptivas de Serrano, tales serían los casos, entre las obras de las que se ocupa mi investigación, de los escritores de *Mariel*, de Jesús Díaz y de Antonio José Ponte. Dentro de esta línea encontraríamos desde verdaderos *best-sellers* de la literatura diaspórica insular, como Zoé Valdés, a autores cubanos de amplio renombre durante el período republicano, como Lino Novás Calvo y Enrique Labrador Ruiz.

Los narradores que escriben “desde” el exilio, y cuyo autor más representativo puede ser Cabrera Infante, no cifran su escritura en un código nostálgico aunque la memoria forma parte importante de su obra. A pesar de que existe una recuperación textual de la territorialidad primigenia, lo que los distingue radicalmente del primer grupo es que difieren los reclamos más abiertamente políticos a otros géneros discursivos como el periodismo o el ensayo. Lo que prima

en sus obras de ficción es, cambio, es una realidad afectiva y una materialidad social –las ciudades que han abandonado y sus gentes – que contrastan con el presente histórico del escritor en la diáspora. La especificidad de estos escritores, en cuanto a su ubicación extraterritorial, reside para Serrano en estos rasgos: “Su reino es el de la ficción incontaminada y el lenguaje, su paraíso particular. En este ámbito desconoce al otro, su enemigo, y no le concede el privilegio del espacio literario de creación. La escritura como voluntad de construcción autónoma” (56). Formaría parte de este grupo, dentro de mi investigación, la obra de Abilio Estévez seleccionada.

El último sector literario clasificado por Serrano, con un número de autores comparativamente inferior a los ubicados en las dos vertientes anteriores, se define por su desvinculación, a nivel textual y en términos de códigos lingüísticos, del lugar que han dejado atrás y su reemplazo por el de sus destinos como expatriados. Temáticamente lo que predomina es una amplificación de las agendas individuales, del catálogo de problemáticas que particularizan las trayectorias de cada autor. Aunque la nómina de estos escritores agrupa sobre todo a figuras más jóvenes como Karla Suárez o Fernando Villaverde, los ejemplos más ilustrativos de este grupo son Severo Sarduy, Mayra Montero y Antonio Benítez Rojo (ver Serrano 58–59). Según esta clasificación, es irrelevante que el autor haya publicado previamente en Cuba o no, se le clasifica dentro del contexto de la literatura de la diáspora a partir de su registro textual de su nueva condición de emigrado.

Quiero añadir que, a pesar de la pericia clasificatoria de Serrano para dibujar un esquema de la literatura del exilio hasta cierto punto acertado –y más que nada necesario debido a la carencia de una historiografía amplia y debatida sobre este tipo de corpus–, a partir de las categorías analíticas que pone en juego (territorialidad, lengua, ideología), cuestiono el hecho de que en la fase descriptiva de cada grupo se beneficie a un colectivo de autores sobre otro. El

lenguaje empleado por Serrano para desglosar una u otra tendencia, sin decir expresamente que las obras de un grupo son superiores literariamente a las del resto, es más favorecedor de la narrativa escrita “en” el exilio, en detrimento de los dos registros anteriores. Mientras la primera es conceptualizada según sus ganancias y alcances, los segundos son cuestionados, sobre todo, por la vía de sus limitaciones (apego a la frontalidad ideológica y al imaginario territorial y lingüístico insular). Incluso si aceptamos sin menoscabos la voluntad testimonial de la narrativa “del” exilio y el sabor local de su expresión como lastres estéticos, a nivel de los cometidos sociales de la literatura estas obras están desempeñando un papel sanador de un trauma colectivo, están reescribiendo una historia –nacional e individual– expuesta hasta ese momento de una manera no menos sesgada, parcial e ideológicamente agresiva, dicha desde los espacios de la cultura oficial cubana. Además, son obras que –como corresponde al caso de las de Arenas y Ponte– constituyen cuerpos teóricos desde los que pensar la nación, la ciudadanía y la cultura local en un marco que desborda el de la creación estrictamente literaria. Son en gran medida tales razones las que motivan la inclusión de estas obras en este estudio.

De manera similar a la metodología seguida por Serrano, aunque sin privilegiar taxativamente a un grupo en detrimento del resto, Isabel Álvarez Borland divide a las generaciones de expatriados cubanos a partir de una “sensibilidad literaria compartida” que genera, en consecuencia, tres colectivos dominantes: las narrativas “exílicas, las híbridas y las étnicas” (“Las raíces” 39). Al primer grupo le corresponden autores (entre otros, los ya citados Novás Calvo, Benítez Rojo y Arenas) cuya formación intelectual pudo tener lugar en Cuba. Su obra no está agrupada a partir de su intermitente, más o menos desgarrado, testimonio del exilio sino en relación sobre todo con el hecho de ser obras escritas en español cuyo vínculo con el país de adopción no persigue la asimilación cultural. El siguiente grupo, los “híbridos”, queda

constituido por autores que llegaron al exilio, sobre todo a los Estados Unidos, siendo aún niños o adolescentes. Es la denominada generación “uno y medio”, bicultural y bilingüe, que elige entre un idioma u otro en función de sus asociaciones con un tipo de discurso. Lo que hacen los escritores “híbridos”, según Álvarez Borland, es confrontar su dualidad cultural, su desubicación respecto a un corpus cultural dominante, homogéneo, desde la producción de dos variantes textuales: la autobiografía y las narrativas de entrecruzamiento de los diferentes segmentos generacionales y capitales simbólicos que integran la diáspora cubana (42). Entre sus autores emblemáticos estarían, como parte de una amplia lista, José Kozer, Eliana Rivero y Gustavo Pérez Firmat.

Algunos de los escritores “étnicos”, por su parte, pertenecen al *mainstream* norteamericano (como en los casos de Oscar Hijuelos, Cristina García, Achy Obejas y Ana Menéndez). Llegaron a los Estados Unidos siendo niños o nacieron ya en la diáspora, reconocen su herencia cultural isleña y también dominan la lengua nativa de sus padres. Pero no hay una relación traumática con su diferencialidad étnica, la cual, por otra parte, les abre canales de identificación con otras minorías hispanas (44–45). Una de las peculiaridades de la clasificación de Álvarez Borland es que, como salta a la vista, disecciona fundamentalmente a las comunidades de exiliados cubanos en los Estados Unidos. Advierte la diversidad, principalmente, en los escritores más insertos en el suelo de destino mientras ubica como parte de un colectivo homogéneo a los que salieron de Cuba con una obra ya empezada o con formación intelectual. A los grupos de emigrados cubanos que se relocalizan en otras latitudes, sobre todo a partir de los noventa, los diferencia como miembros de la “diáspora”. Sus señas identitarias tendrían puntos de contacto con las narrativas “exílicas” (como es el caso del idioma que predomina en la escritura y también la voluntad de narrar un pasado insular que pudo ser

traumático), aunque también disyunciones al incluir en sus obras una reflexión crítica sobre la comunidad de exiliados cubanos en Miami (46).

Por incluir a la migración cubana dentro del mapa de comunidades hispanas en los Estados Unidos, es relevante la caracterización que hace Eliana Rivero. Para ella, la primera generación de cubanoamericanos –llegada a los EE.UU. siendo sus integrantes aún niños– es la que más indaga en sí misma y en quién es. Para Rivero, además, esta comunidad sufre una doble discriminación. Por una parte, desde minorías hispánicas como chicanos y *nuyoricans* que asocian a los cubanoamericanos como parte del exilio conservador, además de que les reprochan un estatus privilegiado dentro de la sociedad norteamericana. Por otra, son discriminados por parte del propio exilio histórico. La mejor prueba de eso son las ofensas y agresiones, por parte del sector más conservador del exilio en los EE.UU., que recibieron los miembros de *Areíto*, revista fundada en su mayoría por jóvenes estudiantes y académicos cubanoamericanos. También, los propios cubanoamericanos se abren a la idea de que “son tan parte integral de la concepción mayoritaria de las etnias racial–culturales en la sociedad norteamericana, como los chicanos y puertorriqueños, y que en cuanto a escritura y publicación viven la misma circunstancia de todos los escritores de ‘contraliteraturas’ en los Estados Unidos” (“Cubanos” 25).

Otra forma de construir una historiografía de la literatura cubana en la diáspora es teniendo como marcadores sus tres grandes hitos migratorios, generalmente vinculados en su clasificación a partir de la localidad geográfica por la que se cifra metonímicamente el éxodo. Los diferentes grupos diaspóricos quedan registrados a partir de las salidas masivas del país de la población cubana en un lapso de tiempo reducido: el año 1965 (a través de Boca Camarioca, aunque en este período también se incluyen a autores radicados en los Estados Unidos a partir

de 1959), 1980 (puerto del Mariel) y la “crisis de los balseros” ocurrida en 1994.¹⁸ Esta clasificación favorece las divisiones generacionales entre los grupos de autores, a la par que depende de su fecha de arribo al exilio. Así está organizado el estudio de Carlos Espinosa Domínguez *El peregrino en comarca ajena* (2001), hasta el momento el recuento más riguroso y abarcador de la literatura cubana en su vertiente transterritorial.¹⁹

El libro de Espinosa Domínguez constituye un minucioso inventario de obras escritas en la diáspora. En este archivo conviven y son clasificados temática y cronológicamente un número ingente de títulos y autores, la mayor parte de los cuales permanecerían desperdigados por los recodos de la literatura nacional adonde muchas veces quedan relegados los escritores diaspóricos por razones de política cultural y de índole estética. Así, en las escasas antologías y estudios contemporáneos de literatura cubana producidos en la isla, incluido el *Diccionario de literatura cubana* (1980), los autores de la diáspora más conocidos internacionalmente y que proyectan un discurso abiertamente antigubernamental (Lydia Cabrera, Carlos Montenegro, Cabrera Infante, Arenas, Novás Calvo, y un largo etcétera), no aparecen reflejados o sólo son mencionadas aquellas obras que fueron escritas y publicadas mientras residían en el país, de lo que se deduce su contenido no contestatario.²⁰

Como ocurre con las valoraciones de otros críticos literarios de la diáspora cubana –tal y como vimos en el caso de Serrano–, en *El peregrino en comarca ajena* de Espinosa Domínguez

¹⁸ Así se conoce a la oleada migratoria que acontece en agosto de 1994, cuando la suspensión temporal de la vigilancia sobre las costas cubanas por parte de las autoridades de la isla genera un éxodo hacia los Estados Unidos de alrededor de 50.000 personas.

¹⁹ El uso de los períodos migratorios como forma de delimitar etapas de la producción intelectual del exilio cubano también ocurre en los estudios culturales. Este, por ejemplo, es el método que aplica Yolanda Martínez-San Miguel en *“Caribe Two Ways”: cultura de la emigración en el Caribe insular hispánico* (2003).

²⁰ En el caso de Sarduy, su muerte lo reinscribió dentro de las letras nacionales una vez que garantizaba que el autor no cuestionaría más el sistema político de la isla. Tras su fallecimiento, el principal medio literario lo reinscribe dentro del mapa de la literatura nacional. Los editores de la revista *La Gaceta de Cuba* reconocen que “la muerte lo instaló para siempre en la memoria de su isla” y que con su reactivación para la literatura oficial pretenden “cumplir la deuda que le debemos a quien proclamó siempre su amor irreductible por Cuba” (“Severo Sarduy” 14).

se clasifican las obras del exilio a partir de su filiación más o menos evidente con un programa político negador del proyecto revolucionario cubano. Para este crítico, muchas obras no alcanzan una calidad literaria destacable en tanto priorizan la cuestión testimonial y la denuncia política. A partir de este primer filtro, se ordenan las obras en razón de su fecha de producción y se enmarcan en períodos que van de 1960 a 1969, con publicaciones fijadas a un discurso más nostálgico y lacerado por las transformaciones sociales en la isla; de 1970 a 1979, antesala del Mariel, donde comienza el “despegue” estético de los escritores del exilio y aparecen libros de autores de futuro renombre como Sarduy, Cabrera Infante y Nivaria Tejera; y de 1980 a 1998, cuando se efectúa la “consolidación” de la literatura del exilio, tanto por la producción de la generación del Mariel como por la aparición de otras voces y ámbitos dentro del discurso diaspórico.

No existe en este libro, que empezó a prepararse en 1990, una distinción marcada entre la década de los ochenta y la siguiente; se celebra la incorporación de nuevas temáticas y modelos narrativos en la medida en que se apartan del patrón retórico más agresivo de la literatura cubana localizada en Miami durante la década del sesenta. El hecho de que el libro de Espinosa Domínguez, tan minucioso en otros períodos históricos, no incluya las obras de autores emblemáticos de la diáspora más reciente como Abilio Estévez, Antonio José Ponte, Ronaldo Menéndez, Iván de la Nuez y Carlos Alberto Aguilera, por decir algunos, indica que a pesar de que este compendio de historia literaria de la diáspora cubana se publica a comienzos del nuevo siglo, durante su preparación no se pudo tomar en cuenta particularidades del proceso migratorio de los noventa y de su literatura ya que acontecieron durante el tiempo en que el autor armaba el profuso inventario de las generaciones anteriores y sus textos. No obstante, tienen un lugar destacado dentro del libro la creación en Madrid, en 1996, de la revista *Encuentro* bajo la

dirección de Jesús Díaz y la consolidación en España de editoriales especializadas en literatura cubana como Betania y Verbum. Proyectos editoriales estos que ya tenían un equivalente al otro lado del Atlántico, en casas editoriales, como Ediciones Universal, radicadas en los Estados Unidos.

En Cuba, a partir de la apertura relativa acontecida en los noventa y sus implicaciones en el mercado del libro interno y en la circulación de autores y obras dentro del circuito internacional, la literatura del exilio ha sido comentada principalmente en el caso de autores cubanoamericanos con una voluntad expresa de recuperar sus vínculos culturales con un país del cual salieron siendo aún muy jóvenes.²¹ Tales son los casos de escritores como Kozzer, Pérez Firmat, Eliana Rivero, Emilio Bejel y otros que figuran en esporádicas antologías como *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora* (2000), armada por Ambrosio Fornet, y en algunos dossiers de la revista *La Gaceta de Cuba* –el primero de ellos aparecido en 1993– donde se comenta la condición bicultural de escritoras como Cristina García, Ana López²² y Ana Menéndez (2010). Lo más común es que aparezcan sólo extractos de las obras de estos autores, no la totalidad de sus libros. A veces la clasificación y ubicación temática de estos textos se tergiversa de manera que, por ejemplo, en la ya mentada antología de Fornet se incluye un fragmento de la novela de Guillermo Rosales incluida en mi estudio, *Boarding Home*, dentro del apartado de “Erotismo y humor en la novela de la diáspora”. Sin embargo, este libro es, por encima de cualquier otro juicio, una desconsolada representación del exilio como

²¹ Conviene añadir aquí, ya que tratamos algunas de las singularidades de la literatura cubana de los noventa, la creación en 1993, en La Habana, del grupo literario *Diáspora(s)* conformado por Pedro Marqués de Armas, Carlos Alberto Aguilera, Rolando Sánchez Mejías, Ismael González Castañer, José Manuel Prieto, Radamés Molina, Ricardo Alberto Pérez y Rogelio Saunders. Este grupo, diseminado ahora por diferentes países con la excepción de González Castañer, publicó con donaciones privadas una revista de igual nombre que el que identificaba a este colectivo de escritores (ver Cabezas Miranda).

²² A pesar de que López se conoce principalmente por su labor académica, el autor de la entrevista, Alfredo Prieto, la presenta al lector de la isla como una autora con una obra comparable a la de las otras escritoras seleccionadas (ver “La condición”).

condición trágica y alienante, en ningún caso un destino asumido al margen de la realidad social cubana sino causada por esta. *Boarding Home* no es una obra cuyo corte temático sea propiamente el del humor o el del erotismo: de lo primero hay bien poco en la novela y lo segundo no es un producto del goce sino una dramática consecuencia de la vulnerabilidad y falta de autonomía del cuerpo exiliado. Como tendremos ocasión de ver en el capítulo 3, la novela de Rosales representa en primera instancia una acusación contra y por la condición de expatriado.

A pesar de que son aún escasos los estudios monográficos sobre la literatura cubana en el exilio, resalta, por el tema y los períodos que aquí estudio, el libro de Lillian D. Bertot *The Literary Imagination of the Mariel Generation* (1995), el de Belén Rodríguez-Mourello, *Encounters in Exile. Themes in the Narrative of the Cuban Diaspora* (2006) y el de Raúl Rosales Herrera, *Fictional First-Person Discourses in Cuban Diaspora Novel* (2011). También es relevante el de Isabel Álvarez Borland, *Cuban-American Literature of Exile. From Person to Persona* (1998), por ser uno de los primeros en crear un suelo teórico común para la literatura cubana hecha en los Estados Unidos. Otro precedente teórico que merece ser destacado es el libro de José Quiroga *Cuban Palimpsests* (2005), una perspicaz aproximación desde los estudios culturales a algunas zonas del imaginario y la producción de capital simbólico tanto por la comunidad cubana de Miami como por algunos creadores de la isla. Es, a pesar de ello, un texto que no se adentra específicamente en ninguna de las dos zonas literarias que articulan mi investigación. La literatura cubana contemporánea aparece mayoritariamente dentro de los estudios críticos –y con la excepción de figuras representativas como Cabrera Infante, Sarduy o Arenas– sin que se enfoquen las peculiaridades entre la literatura producida fuera y dentro de la diáspora. Este método tiene a su favor el que se aprecien regularidades o disonancias dentro de un continuum de producción literaria nacional. Sin embargo, esta lógica oscurece las estrategias

textuales por medio de las cuales estas obras discuten la experiencia del exilio, así como sus estrategias para imponerse a una historiografía, generada por las instituciones culturales cubanas, que soslaya la esencia temática de estas narrativas –las razones por las cuales el cubano emigra– cuando no simplemente ignora la existencia y legitimidad de tales textos.

Para rastrear entonces las peculiaridades de la literatura cubana en el exilio hay necesariamente que acudir a compendios publicados tras la celebración de encuentros y congresos de literatura cubana en la diáspora, generados por la propia comunidad de exiliados. Entre estos casos tenemos los repertorios de las conferencias pronunciadas en el I Encuentro Internacional Con Cuba en la Distancia, *Creación y exilio* (2001); en el Congreso del Milenio, *Cuba: exilio y cultura* (2002); y en la antología hecha por Laura P. Alonso y Fabio Murrieta, *Guayaba Sweet. Literatura cubana en Estados Unidos* (2003). En estos sumarios predomina la reflexión sobre escritores cubanoamericanos y sobre la obra de autores emblemáticos de las primeras dos oleadas de la diáspora cubana, con Arenas entre ellos, pero no abierta a voces más problemáticas de la generación del Mariel. Existe en estas recopilaciones un registro mínimo de la obra más reciente de expatriados, todo lo cual justifica una reflexión más pausada sobre sus especificidades textuales e imaginario compartido. Debo resaltar también la aparición en fecha más cercana de un compendio de crítica sobre la diáspora cubana editado por Andrea O'Reilly Herrera, *Cuba: Idea of a Nation Displaced* (2007). En el mismo, se incluyen estudios de comunidades cubanas diaspóricas fuera del territorio estadounidense: Venezuela, Francia, España y Puerto Rico, indicadores de una nueva conciencia dentro de los especialistas a la hora de analizar las últimas migraciones de cubanos como parte de un trazado global que desborda su flujo histórico más allá de los Estados Unidos.

En cuanto a la representación de la literatura de la diáspora en las publicaciones de la isla, ya aludimos a una de las selecciones hechas por Ambrosio Fornet.²³ Este teórico es, dentro de las instituciones culturales cubanas, uno de los que con más regularidad ha trabajado el tema de la diáspora, incorporándole un marcado sentido nacionalista. En la representación que hace Fornet de este grupo de escritores sólo integra de manera celebratoria a los que comienzan a escribir ya estando fuera de la isla. Divide también desde una óptica política los conceptos de *exilio* y *diáspora*:

[Hasta los años noventa] la narrativa cubana del exilio (todavía no usábamos el término diáspora) se limitaba, con raras excepciones, a un grupo de obras de denuncia que acabaron siendo clasificadas bajo la categoría general de “novelas anticastristas”. [...] Las tensiones políticas y la orientación editorial de la época determinaban que los autores que habían decidido exiliarse no fueran publicados en Cuba. Pero esa situación cambiaría a principios de la década de los 90, cuando comenzaron a reeditarse algunos textos

²³ Debe destacarse la repercusión de la obra crítica de este intelectual cubano radicado en la isla. Además de ser autor de importantes estudios de literatura e historia literaria cubanas, a Fornet se debe la puesta en circulación desde finales de los ochenta del término “Quinquenio Gris” (ver “Quinquenio”). Con esta denominación se alude a la ferocidad represiva de las autoridades cubanas, durante los años setenta, frente a la intelectualidad del país que no respondía al modelo de creador artístico acuñado institucionalmente tras el caso Padilla y el Primer Congreso de Nacional de Educación y Cultura convocado en 1971. Para otros críticos, sin embargo, este régimen de opresión institucional de la producción cultural se extendió más allá de los límites temporales fijados por Fornet y continuó hasta los primeros años de la década del ochenta. La responsabilidad intelectual de Fornet, sin embargo, es cuestionada por algunos intelectuales que le reclaman el que sea una figura de poder dentro de las instituciones oficiales cubanas y en parte responsable, en consecuencia, de sus políticas represivas y de censura.

A lo largo de las últimas décadas Fornet ha fungido como guarda simbólico de lo que logra acceder o no al canon literario nacional. En una entrevista que le hace el escritor Leonardo Padura, Fornet le anuncia que escribirá en un ensayo sobre las experimentaciones formales de Cabrera Infante. A este comentario, Padura replica: “¿Quiere eso decir que para nosotros Cabrera Infante volverá a ser un escritor cubano?” Fornet apostilla la ironía de la pregunta con una demostración de autoridad para decidir qué se considera lo esencialmente cubano:

Cabrera Infante es un escritor cubano –gusano, sí, pero cubano– y que *Tres tristes tigres*..., bueno, más criolla no puede ser. [...] Por eso nunca he hablado de novelística cubana a secas, sino de novelística *de la Revolución cubana*, entendiendo por esta la que se hacía y se hace aquí. [...] Es difícil hablar de serenidad y madurez mientras te llueven los insultos más atroces pero no podemos renunciar a esa aspiración porque hay una gran diferencia entre ellos [los escritores del exilio] y nosotros: ellos son individuos aislados que no tienen que rendirles cuentas a nadie, mientras que nosotros como nación, somos responsables del conjunto de nuestra cultura. (Padura 5, énfasis en el original)

clásicos de autores fallecidos en el exilio y a publicarse por primera vez [...] a un grupo de autores relativamente jóvenes [...] casi todos residentes en los Estados Unidos, que eran totalmente desconocidos en Cuba. (*Narrar* 241–42)

Lo publicado en la isla de autores de la diáspora no ocurre en ningún caso al margen de los mecanismos de censura y exclusión. Además, el grado de representatividad de los autores elegidos –mayoritariamente fragmentos de sus obras, como ya señalamos– resulta ínfimo frente a la desmesura cuantitativa del exilio literario. Al margen de ello, Fornet reconoce que se asume en años más recientes, desde las instituciones culturales, una perspectiva distinta que ya no proviene de un “nacionalismo excluyente” (242) como ocurrió en las primeras tres décadas de la Revolución.²⁴ Lo que el lugar de enunciación en el caso de Fornet evidencia es la superposición en el intelectual cubano de las funciones del burócrata cultural, del ideólogo de las instituciones oficialistas, junto a las que atañerían al crítico literario y al historiador de la cultura.

Juez a la vez que parte, Fornet asume el hecho de que el comienzo de tímidas publicaciones filtradas de la literatura de la diáspora tiene un origen en el cambio de las dinámicas de mercado dentro de la isla y en la vulnerabilidad económica del país. No obstante, el definir cotos estrictos respecto a lo que constituye la cultura y la identidad nacional, contrapuestas a un programa localizado en el exilio que se asume contrario en este sentido e igualmente excluyente, muestra una crisis desde las instituciones culturales cubanas respecto a un concepto de Estado–nación asociado con una territorialidad limitada geográficamente.²⁵ La

²⁴ Mención aparte merece el hecho de que los estudios literarios cubanos impartidos en las universidades de la isla no incluyen ni estimulan la investigación de autores indexados dentro de la lista de intelectuales del exilio, vetados por la política editorial del gobierno. Existe entonces un canon literario oficial, con ausencias y borraduras y otro de facto, que circula entre los consumidores de literatura y compuesto por obras de prestigio que se añaden desde el exilio y llegan al país en manos de quienes viajan a él.

²⁵ En el otro extremo de este nacionalismo a ultranza se encuentran las voces de críticos y especialistas dentro del exilio que, aunque reclaman la etiqueta de “cubana” para la literatura extrainsular, restan valor a lo escrito en la isla durante el período revolucionario por adjudicarle a priori una parcialidad política que, a juicio de estos críticos,

ciudadanía y el subsiguiente pasaporte simbólico que autorizan a un creador para ser reconocido como portavoz de la identidad nacional depende en última instancia del grado de aquiescencia de este intelectual con los lineamientos ideológicos del Estado cubano:

[S]ucesivas oleadas de emigrantes, de todos los sectores sociales, y la reanudación del diálogo con ellos a fines de los años 70, y el decidido apoyo económico que prestaron y siguen prestando a sus familiares en Cuba desde el inicio de la crisis de los 90, fueron ampliando los márgenes de tolerancia recíproca [...] Si en este contexto es arriesgado decir –como hace años venimos diciendo– que “la cultura cubana es una sola”, es por la simple razón de que nuestros respectivos proyectos de nación [el del exilio confrontado con el de los cubanos de la isla] no sólo son diferentes sino antagónicos, lo que conduce a la visión de culturas distintas, entendiendo por cultura –o más concretamente por cultura *nacional*– una serie de valores y normas de conducta, todo un conjunto de memorias y proyectos compartidos que se afirman en una experiencia histórica específica. (243, énfasis en el original)

Tendremos ocasión de revisar en el capítulo 4 si no existe –pese a lo que asevera Fornet– una relocalización de este proyecto de filiación étnica transterritorial, habida cuenta de que la revista *Encuentro* se define editorialmente como un espacio de representación inclusivo para todos los autores cubanos, al margen de su lugar de residencia y de su ideología discursiva. En lo relativo al campo literario, en la actualidad sigue dominando la clasificación de Fornet de lo que constituye o no una literatura nacional en relación a lo producido fuera de la isla. El libro de Jesús Arboleya Cervera *Cuba y los cubanoamericanos*, Premio Casa de las Américas de 2013, niega valor literario a lo producido durante las primeras décadas del exilio. Menos aún considera

menguaría su condición de escritura representativa de una identidad cubana. Para una discusión más amplia sobre las complejas relaciones entre nacionalismo y diáspora, ver Huyssen (83–85) y Butler (213).

esta literatura representativa de la cultura nacional ya que, a juicio del autor, al estar inspirada por valores de la burguesía prerrevolucionaria esta no podía ser la fuente de intereses que correspondiesen al bien de toda una nación y velasen por garantizar su soberanía frente a la cultura norteamericana.²⁶ Arboleya Cervera avala las consideraciones de Fornet respecto a cómo valorar la literatura cubanoamericana en sus relaciones con la cultura nacional, siendo privilegiado como marca de ciudadanía el uso del español y de temas que *ameriten* que las instituciones culturales cubanas consideren las obras como parte de la cultura nacional (Arboleya Cervera 130, énfasis mío).

2.5 LA GENERACION DE MARIEL / LAS INDIVIDUALIDADES DE LOS NOVENTA

Dentro de la tradición hispánica, el concepto de “generación literaria” ha tenido gran uso para analizar conjuntos de obras y autores a los que se les atribuye rasgos afines, ya sean estéticos, ideológicos o de ambos tipos. Según el estudio de C. Christopher Soufas sobre la Generación de 1927 española, *Conflict of Light and Wind* (1989), este tipo de clasificación historiográfica adquiere mayor rigor teórico a partir de conceptos desarrollados por la filología alemana, específicamente desde las tesis de Julius Petersen aplicadas de manera cuestionable e ideológicamente interesada –de acuerdo con Soufas– por Pedro Salinas y Dámaso Alonso para

²⁶ En su conocido libro *On Becoming Cuban. Identity, Nationality, and Culture* (1999), Louis A. Pérez detalla cómo el proceso revolucionario está directamente relacionado con la exacerbación del discurso nacionalista, con la declaración de Castro en 1959 de que la dirección revolucionaria había estado “cubanizando a Cuba”. Para Pérez el exilio está relacionado con una readecuación del concepto de cubanidad: “Distributive policies were not necessarily the determining factor of emigration. Rather, it had more to do with the reconfiguration of the proposition of Cuban, specifically the rapid and radical transformation of the normative context in which Cuban had been defined. Behaviors previously associated with promise were condemned, attitudes previously associated with success and security were now a source of scorn and suspicion” (495–96).

explorar la labor creativa de sus contemporáneos. Para Soufas, el uso del término globalizante de “generación” implica una falta de autonomía política por parte de sus miembros. Lo ilustra con un ejemplo del estudio de Dámaso Alonso sobre la Generación del 27 cuando este último la percibe “profundamente arraigada en la entraña nacional española” (Soufas 12). De acuerdo con Soufas, esta manera de homogenizar a un conjunto de escritores y de adjudicarles sin distinciones una ideología nacionalista convierte a sus obras en vehículos de la ideología franquista y obstruye la posibilidad de estudiarlas como manifestaciones de la independencia política de cada autor.²⁷

Contrapuesta a esta forma de clasificar tendencias artísticas, se aplican en otras literaturas nacionales conceptos más abarcadores como, por ejemplo, los de “modernismo” o “posmodernismo” para cubrir determinadas zonas dentro del continuum de producción creativa. Según Soufas, entre las limitaciones que ha tenido en la historia de la literatura la aplicación de una categoría como la de “generación” destaca el que un conjunto de marcadores ideológicos tienden a ser privilegiados sobre otros producidos durante el mismo período –incluso por los propios escritores pertenecientes a determinada “generación”–, provocando un oscurecimiento de aquellos rasgos cuyo análisis no resulta prioritario para la teoría literaria del momento (ver Soufas 3). En el contexto de la filología hispánica, entre los criterios selectivos que han sido aplicados para definir a una generación literaria figuran la proximidad en la fecha de nacimiento de los escritores incluidos; una formación cultural afin condicionada por esta coincidencia; las necesarias relaciones interpersonales, intercambios de gran productividad creativa entre estos creadores; y la posibilidad de que exista una revista u otro vehículo creativo que concentre esta

²⁷ Curiosamente, algo similar ocurrió dentro de la crítica cubana revolucionaria, cuando vetó durante décadas a los escritores origenistas por considerar sus obras de un catolicismo y escapismo preponderantes, lo cual atentaba contra el paradigma del “hombre nuevo” que los ciudadanos cubanos debían imitar.

polifonía autoral. Por último, otro de los elementos constitutivos de una generación literaria que suscita discrepancias radica en la idea de que cada generación detenta al menos a un cabecilla ideológico capaz de encauzar con un determinado objetivo estético y/o social una pluralidad de saberes y discursos.

Junto al término de “generación”, aparece el de “grupo” literario como una categoría intercambiable, asumiendo básicamente las mismas condicionantes constitutivas: “The ‘grupo poético’ concept challenges none of the assumptions of the original concept [el de *generación*] and effectively reaffirms, or even reifies, the principle of like-mindedness that lies at the heart of the meaning of this term in the Spanish literary critical consciousness” (Soufas 14). Pese a que ambos conceptos de “generación” y “grupo” han tenido un amplio uso en la historia literaria cubana, y aunque Soufas considera una limitación epistemológica el hecho de concebir la dialéctica de la producción literaria como un acto de sometimiento colectivo a la hegemonía de una estética particular, al interior de la teoría cultural aplicada al análisis del grupo de *Mariel* esta limitación intenta ser superada al incluir la polifonía de voces y autores como parte esencial de este colectivo. Para Soufas, el acto de escribir la historia literaria como una sucesión de generaciones elimina o desprestigia la obra de aquellos autores que no pertenecen a las sucesivas agrupaciones. La posibilidad, además, de que los aportes artísticos del grupo en cuestión sean publicitados y teorizados por los miembros del mismo implica una perversión del canon literario nacional, toda vez que son los autores preponderantes en una determinada etapa los que pueden influir en la composición de tal canon y no quedar formado éste mediante un proceso más dilatado de reflexión crítica a través del tiempo, efectuada por parte de pensadores externos a los grupos literarios.

En el caso cubano, las categorías de “generación” y “grupo” literario han gozado de gran prestigio a la hora de fijar la historia de las letras nacionales, e igualmente han sido promovidas por las propias agrupaciones de escritores, congregados por lo general en torno a revistas distintivas que no rehúyen ser asociadas con una tendencia ideológica determinada. Baste recordar las generaciones y colectivos cohesionados en torno a publicaciones y macropoéticas como *revista de avance*, *Orígenes* y *Ciclón*. Ya dentro del período revolucionario surgen con suerte varia, entre otros, grupos como los de *Lunes de Revolución* (1959 – 1961), *El Puente* (1961 – 1965), *Caimán Barbudo* (1966 –) y, más recientemente, la llamada generación de los *novísimos*, aún con plena capacidad creativa. Muchos de estos círculos de escritores reconocieron el liderazgo artístico entre ellos de figuras como Alejo Carpentier, Jorge Mañach, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, diluyéndose a partir del período revolucionario la ideología del liderazgo unipersonal para dar paso a la concepción de comunidades autorales más horizontales como podría ser el caso de los *novísimos* (ver n. 2), concepto generacional construido desde la academia cubana que no asume como adalid de este colectivo a ningún escritor en particular.

Una de las diferencias entre lo detectado por Soufas en la generación del 27 española y formaciones literarias afines dentro de las letras cubanas radica en la autorreferencialidad como forma de reconocimiento de los escritores en cuanto a su pertenencia a un determinado colectivo de creación. Esto ocurrió con los miembros de los grupos y revistas antes mencionados, y también con *Mariel*. Por otra parte, muchos de los grupos literarios de la isla se constituyeron al margen de la literatura oficial y sus reclamos fueron precisamente el no ser tomados en cuenta por la desidia de la intelectualidad que ocupaba lugares de poder en la Cuba republicana, como quedó claramente dicho en los editoriales escritos por Lezama Lima y Piñera en las revistas que

fundaron. *Mariel* sería un caso extremo en este sentido de literatura contracanónica ya que buscó afirmarse como colectivo en el exilio al margen tanto de la literatura oficialista insular como del modelo cultural instaurado en los Estados Unidos por la primera generación del exilio cubano.

Uno de los reparos que este primer exilio literario fomenta en la crítica especializada es su ortodoxia moral y política, además de no estar representado por una mayor diversidad racial ni de clase. Tampoco se considera la existencia de un grupo literario propiamente dicho dentro del primer exilio histórico en Miami por la ausencia de estrategias comunes de representación artística. Anezka Charvátová, una historiadora de la literatura que defiende la idea de una unidad conceptual dentro de la segunda generación del exilio, encabezada por el grupo de *Mariel*, asume a la hora de catalogar como tal a este colectivo algunos rasgos identificadores semejantes a los comentados por Soufas en el contexto de la literatura peninsular:

Por la denominación “generación literaria” entenderemos un grupo de creadores que tienen aproximadamente la misma edad, la misma formación intelectual, un programa común, relaciones de amistad dentro del grupo; se caracterizan por realizar obras conjuntas, por venerar las mismas autoridades literarias, filosóficas y morales, por rechazar la generación anterior y por compartir el modo de expresar sus preocupaciones.

(32, n. 5)

En el caso de la literatura cubana escrita en el exilio, Charvátová añade variables particulares como la fecha en que los escritores abandonaron el país (considerada incluso más relevante que la fecha de nacimiento, ya que determina el tipo de experiencia histórica acumulada en el país de origen y la realidad social que allí se conoció) y el lugar de publicación de los primeros textos ya que esto tendría implicaciones en la consideración del escritor del exilio como una figura influyente o no dentro de la literatura oficial cubana previa al acto de emigrar.

Uno de los gestos editoriales del grupo de *Mariel* fue el de incorporar en la revista a escritores cubanos (como Lydia Cabrera, Carlos Montenegro, Labrador Ruiz o Novás Calvo) radicados desde años antes en el exilio, pertenecientes a estéticas distintas y que habían sido desatendidos por las instituciones culturales predominantes en el contexto de la comunidad cubana en los Estados Unidos. Esta decisión de rescatar a autores relevantes del período republicano que permanecían en la trastienda de la cultura cubana en Miami fue también un gesto simbólico que mostró claramente la voluntad de los marielistas de remover y cuestionar el paradigma cultural asentado en los Estados Unidos. Por otra parte, esta “generación” no se limitó estrictamente a la literatura ni actuó sólo dentro de la comunidad cubana de la Florida pues sus miembros estaban repartidos en otros centros urbanos de los Estados Unidos, como Nueva York, Chicago y Nuevo México, e incluía a creadores pertenecientes a las artes plásticas, el teatro, la música, el periodismo y la enseñanza académica (ver de la Nuez, “Mariel” 106). Esta configuración presenta, claro está, un espacio de incidencia social mucho más amplio que el escogido para mi trabajo, limitado a narrativas muy específicas (aunque ejemplares) tanto de la diáspora de los ochenta como de la de los noventa.

En el caso de la “generación” de *Mariel*, no todos sus miembros salieron de Cuba estrictamente durante el éxodo marítimo protagonizado en el ochenta; tal es el caso de Guillermo Rosales, quien comienza en el mismo año su andadura migrante en Madrid antes de recalar en los Estados Unidos. Sin embargo, al margen del tipo de tránsito iniciático que inscribió a los escritores de esta generación como sujetos diaspóricos, se puede congrega una serie de elementos comunes a estos autores, tanto en su recorrido vital como en las obras que dieron a conocer. La formación intelectual de la totalidad de ellos acontece en Cuba, muchas veces al margen de las instituciones educativas universitarias, en las que estos intelectuales fueron

prohibidos por considerárseles sujetos antisociales. También sus primeras creaciones artísticas en la isla, por su naturaleza irreverente, antioficialista y políticamente cuestionadora en años en que se demandaba desde las instituciones oficiales textos en clave de realismo socialista y fidelidad absoluta a la versión de la realidad ofrecida por el poder político, tuvieron que propagarse en círculos de lectores clandestinos y fueron en muchos casos confiscadas y destruidas por los órganos represivos del Estado cubano.²⁸ A esta experiencia traumática se añade la indiferencia intelectual con que fueron recibidos al llegar al exilio (junto a otros motivos discriminatorios de índole clasista, sexual y racial) por parte de la comunidad cubana ya asentada en los Estados Unidos. Como resultado de lo anterior, sus obras escritas en la diáspora se asienta en un tono de ira y rebelión sin fin, un desacomodo de todo que da lugar a la aparición de héroes literarios arrasados por la locura, el suicidio, la desesperación, la pérdida y la derrota, mientras mantienen vigente el credo común –tan modernista, por otra parte– de los de *Mariel*: la liberación acontece sólo por la vía de la escritura y del arte, cualquier proyecto de refundación nacional debe partir de estas instancias.²⁹

²⁸ El libro de Velia Cecilia Bobes, *La nación inconclusa* (2007) analiza el carácter compulsivo y discriminador del modelo de Hombre Nuevo instaurado por el gobierno revolucionario cubano hasta la crisis social de los años noventa. Este arquetipo de ciudadano implicaba no únicamente la celebración del altruismo comunitario y la solidaridad social, también generaba una casta de indeseados que incluía a aquellos que no colaboraban con el modelo de producción y consumo colectivista y marcaba como antisociales a grupos minoritarios como los religiosos practicantes y los homosexuales. Bobes recalca la repercusión de este hecho en la aspiración a un determinado tipo de sujeto nacional: “Estos cambios generaron que junto con la uniformidad en la dimensión institucional de la sociedad civil se impusiera un universo simbólico único y totalizador, dentro del cual la definición de la identidad nacional como identificación al socialismo cumplía el papel de ofrecer el *gran* criterio de pertenencia grupal a través del cual era posible diluir, postergar o soslayar cualquier otra base de identificación colectiva más particular” (90). Este tipo de ciudadano se representa en un relato de Ponte no incluido en este estudio, “Corazón de Skitalietz”, publicado primero en 1997 en su traducción al francés y al año siguiente en la versión original.

²⁹ El rol social del escritor formado por la Revolución –y del que se distancian los escritores perseguidos y censurados en los años previos a *Mariel*– queda evidenciado en las palabras de Lisandro Otero, entonces Vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura, durante el Encuentro Nacional de Jóvenes Escritores en 1968:

Quizás esta es la primera vez que de una manera organizada se conciertan en un coloquio los escritores que han crecido física e intelectualmente dentro de los años revolucionarios, los escritores que han madurado su creatividad desde y a causa de la obra revolucionaria, los escritores que no tienen conflictos con la Revolución, que no sienten desgarramientos personales ante la Revolución. [S]ólo pide libertad [de creación] aquel que se siente limitado y el revolucionario no lo siente nunca porque no

Habiendo sufrido en muchos casos la represión policial y la cárcel en Cuba, los escritores del grupo de *Mariel* incorporan en sus obras el aspecto testimonial de un doble desarraigo, tanto el de la expulsión forzada de la sociedad en la que nacieron, como el provocado por ocupar un lugar culturalmente subordinado que vino aparejado con la experiencia diaspórica. Las obras de la generación del Mariel conciben el trabajo artístico como su verdadero asidero ontológico. Pese a la insoportable carga existencial de sus héroes y su estatus insalvable como “otro” dentro de cualquier tipo de geografía y sociedad, la recuperación de alguna clase de sustento para funcionar en tanto sujetos parte de su asunción y reivindicación como entidad minoritaria, sea esta de tipo político, cultural, racial o sexual o la combinación de estas categorías.

Esta condición minoritaria fue narrada como una anomalía en el cuerpo de lo social, una exterioridad frente a la polis que trajo como resultado, a la par que una representación textual descarnada y antagonista de cualquier ideología imperante (en Cuba frente a la represión creativa y civil, en los Estados Unidos contra la moral burguesa), la construcción de un tipo de héroe perdedor. Este héroe resiste la asimilación cultural y política por medio de la creencia en que dejar testimonio creativo de su agonía constituye su mayor verdad, su mejor contribución, la prueba ineludible de su resistencia como individualidad autónoma. Juan Abreu, uno de los miembros fundadores de la revista, escritor y cómplice en las tertulias clandestinas de Reinaldo Arenas en La Habana, describe así la peculiaridad de los escritores marielistas:

What they have in common is a way of perceiving certain things. Anguish, for instance.

[...] Also a feeling of displacement, or having been violently torn out from the roots [...]

There's a kind of fury that I think is conditioned by the fact that we lived in a society that

existe (sic) limitaciones a su creatividad, a su entusiasmo, a su contribución colectiva, a su derecho de participar y de modificar nuestra nación con su esfuerzo. (2–3)

attempted to eliminate any authentic form of expression, and that superimposed on the individual a mask and a simulation. (cit. en Barquet 111)

A nivel estilístico, también se han detectado rasgos comunes para los narradores del *Mariel*. En casos como el de Arenas o René Ariza, su prosa literaria se clasifica por un “estilo irreverente, lleno de humor negro, alegre y amargo al mismo tiempo, barroco, desbordado e hiperbólico al límite de la locura, lleno de parábolas y símbolos a veces difícilmente descifrables” (Charvátová 47). Para narradores como Rosales o Victoria, las características comunes que definen su estética se concentran en el “tono mesurado y sin pretensiones de impactos formales, despojado de toda orfebrería ornamental, donde lo que prevalece es el tema y la habilidad de contarlo pulcramente” (47–48).

Si de momento hemos visto cómo se ha podido delimitar el campo ideológico y estético del grupo de *Mariel*, el tipo de cartografía que ordena las obras de la gran oleada migratoria que le sucede da cuenta de una constitución heterogénea en todos los sentidos (estético, generacional, ideológico). Su multiplicidad intrínseca queda adecuadamente alegorizada por medio de la polifonía de voces en una obra como la novela de Jesús Díaz seleccionada para mi estudio. En ella, cada personaje aparece mostrando su percepción particular del mismo trozo de realidad que el resto de los coprotagonistas experimentan; cada subjetividad es mostrada en orden yuxtapuesto ante el lector, quien debe reconstruir la trama, lo “real”, a partir de los retazos de miradas de cada actor que interviene en el drama de lo social.

Esta abundancia de participantes individuales en la historia de todos, pedazos de una razón colectiva fragmentada, ejemplifica a la perfección el tipo de cartografía de la que parto para seleccionar las obras de la diáspora cubana que comienza en la década del noventa. Los tres autores de esta zona de mi trabajo se incorporan cronológicamente a las letras nacionales en

diferentes momentos, siendo Díaz quien primero lo hace y Ponte el más joven de esta tríada de creadores. Aunque todos han influido de una manera decisiva dentro del canon nacional, su presencia en la historiografía oficial varía considerablemente de uno a otro autor. En el caso de Díaz, la más reciente *Historia de la Literatura Cubana*, publicada en La Habana en 2002, lo reconoce como un autor esencial para el estudio de la novela de la Revolución Cubana hasta 1998; la obra de Estévez figura también entre los dramaturgos destacados y como parte, junto a Díaz, de los escritores que publican en el exterior desde comienzos de la década del noventa. La labor de Ponte, sin embargo, quien mantuvo como creador una postura de enfrentamiento a las élites letradas institucionales desde sus primeras obras escritas cuando vivía aún en Cuba, aparece sólo mencionado en el apéndice de la *Historia*, entre un listado de poetas de estética neorigenista, seguidores de la estela creativa de Piñera y Lezama Lima. Todos los autores seleccionados para mi trabajo dentro de este colectivo diaspórico, sin embargo, han conseguido que se reconozca su obra dentro de circuitos editoriales internacionales. A diferencia de los escritores de *Mariel* —con la excepción de Arenas— la obra de los escritores diaspóricos de los noventa ha estimulado en la crítica literaria y académica entradas hermenéuticas muy diversas, no circunscritas en ningún caso sólo a lo testimonial y la denuncia política.

El caso de Ponte es sintomático en relación a la diáspora de los noventa. Constituyéndose ésta con los miembros de distintas generaciones de creadores (como Díaz y Estévez), la mayoría numérica corresponde a la llamada “generación de los ochenta”, de la que Ponte es uno de sus integrantes más reconocibles entre los escritores que abandonaron el país junto a letrados de todos los campos. Esta generación se compone de intelectuales nacidos en las inmediaciones de la Revolución Cubana y formados por tanto dentro del sistema educativo socialista, antes de la caída del Muro de Berlín. A diferencia de las posturas éticas desencantadas e individualistas de

los creadores de la etapa pos-soviética, la generación de los ochenta intentó llevar a cabo propuestas radicales democratizadoras de las instituciones culturales y académicas cubanas, antes de ser estos proyectos cooptados por los propios estamentos de poder estatal o directamente censurados y reprimidos. Tal fue el caso de agendas como las de *Arte Calle*, *Paideia*, las revistas *Credo* o *Albur*, el grupo *Diáspora(s)*, entre otros (ver Rojas, *El estante* 162). El carácter excepcional que define a esta generación reside en haber sido la única concebida completamente dentro del socialismo cubano, siguiendo el paradigma ideológico del “hombre nuevo”, y mostrando el fracaso del mismo toda vez que no conducía ni alentaba a emancipaciones individuales de ninguna índole.

Si bien vimos que, en el caso de los escritores de *Mariel*, se puede trazar un perfil ideológico y estético común, y que muchos de estos escritores sufrieron la represión policial directa debido a su disentimiento político, esto resulta imposible en el caso de los distintos segmentos que componen la diáspora de los noventa. Para Rojas, esta comunidad migrante se caracteriza por el hecho de que

practica un conjunto de políticas personales que convergen en el gesto diaspórico de haber abandonado la isla y permanecer fuera de ella. Ese gesto, más que la mezquina medición de mayor o menor intensidad crítica o las absurdas demandas de lealtad a una u otra corriente política, es lo que identifica a esa generación como exiliada. (165)

Con este afán inclusivo y esta perspectiva diaspórica ideológicamente híbrida fue fundada *Encuentro*, donde colaboraron intelectuales de diferentes campos y lugares de residencia. Las obras de la diáspora de los noventa elegidas por mí pretenden representar esa diversidad de compromisos con la cultura cubana desde formatos también variados: novela–memorias (Díaz), ensayo cultural–memorias (Estévez), ensayo político–memorias (Ponte). Dentro de la múltiple

producción de obras diaspóricas durante la década del noventa, el criterio principal con el que fueron seleccionadas, además de lo ya dicho respecto a la novedad temática de los textos y al posicionamiento de estos autores dentro del canon literario cubano, tuvo en cuenta el que todas tratan de manera explícita problemáticas actuantes dentro del espacio de la nación sin que por ello el tema del sujeto migrante pierda relevancia.

2.6 ¿EXILIOS O DIASPORAS?

El texto de Claudio Guillén “El sol de los desterrados: literatura y exilio” (1990) traza el recorrido histórico más amplio sobre esta temática en la tradición literaria hispánica, remontándose a la cultura clásica y desembocando en autores españoles exiliados tras la Guerra Civil. A pesar de no trabajar concretamente obras latinoamericanas, nos interesa la constatación de Guillén de que con la instauración de las naciones modernas la problemática del exilio y sus relaciones con la literatura registra como principal angustia la falta de conexión con la cultura nacional, “la expulsión del presente; y por lo tanto del futuro –lingüístico, cultural, político– del país de origen” (83). Por otra parte, una de las dificultades inevitables de trabajar esta temática es la multiplicidad de experiencias y particularidades que se concentran bajo el concepto de *exilio*. Esta heterogeneidad e irreductibilidad conceptual, según Guillén, es una determinación histórica que el analista no puede evadir o solucionar: “Lo propio de nuestro tiempo es la variedad referencial de la palabra exilio, quiero decir, la diversidad de realidades que denota, y aún más, los grados diferentes de realidad que lleva implícitos, entre la metáfora pura y la experiencia directa” (85). La misma diversidad de conceptos se aplica en lo referido a las definiciones de lo

que constituye una diáspora.³⁰ Uno de gran amplitud incluye a diferentes formas de desplazamiento y reterritorialización. Así, para Khachig Tölölyan, diásporas “are the exemplary communities of the transnational moment”, ya que “the term that once described Jewish, Greek, and Armenian dispersion now shares meanings with a larger semantic domain that includes words like immigrant, expatriate, refugee, guest-worker, exile community, overseas community, ethnic community” (cit. en Clifford 245).

Mi trabajo tiene en cuenta, entre las cuestiones relativas a los procesos migrantes en relación con la figura del escritor y su labor creativa, las reflexiones de Edward Said sobre el exilio, las cuales contrastan con las de Stuart Hall, quien prefiere usar el concepto de diáspora. Para Said, exilio y nacionalismo son ideologías que se interconectan, lo cual provoca los enunciados voluntaristas y grandilocuentes del lenguaje del migrante respecto a lo que tuvo que dejar atrás y se ha perdido: “the exile can make a fetish of exile, a practice that distances him or her from all connections and commitments. To live as if everything around you were temporary and perhaps trivial is to fall prey to petulant cynicism as well as to querulous lovelessness” (183). Este crítico, además, deconstruye el exilio en distintas categorías y vivencias del sujeto. Así, el exilio propiamente dicho está vinculado con la antigua prohibición de volver al lugar de origen: “the exile lives an anomalous and miserable life, with the stigma of being an outsider” (181). Mientras que, a su juicio, los exiliados cargan con un plus simbólico de soledad y espiritualidad, la categoría de *refugiado* es una creación de los Estados del siglo XX. Los *expatriados*, en cambio, viven voluntariamente en otro país por motivaciones individuales y, aunque compartan con el exiliado algo de sus experiencias de aislamiento, no están marcados por la imposibilidad del retorno.

³⁰ Stéphane Dufoix, al igual que Kim D. Butler (ver 189–94), dedica todo un capítulo al uso del término *diásporas* por las ciencias sociales (ver 4–34). Consultar también para este respecto Sahoo & Maharaj (1–20).

La condición de *emigrado* es para Said un término que engloba a todas las demás categorías (181) y tampoco implica la soledad traumática, la falta de completitud y necesidad de restauración de lo perdido que son consustanciales al sujeto exílico. En sentido contrario, los estudios culturales manejan el término *diáspora* como “un concepto múltiple, criollizado, flexible, contingente, situacional, adaptable, maleable” (Briceño y Castillo 86) que constituye principalmente “una categoría de práctica, como un proyecto o reclamo, más que como un grupo étnica y espacialmente ligado”. En el caso de este estudio aprovecho las implicaciones de ambos conceptos, es decir, tanto lo maleable y situacional del término *diáspora* como el componente traumático y de rechazo del *exilio*.

Dentro de los estudios diaspóricos, no obstante, se ha intentado delimitar lo que constituiría una diáspora. Un ejemplo de ello es la prescripción de Safran mencionada al comienzo de este capítulo, quien define una diáspora por estas características: (1) comunidades minoritarias de expatriados cuyo destino es al menos dos locaciones diferentes, (2) conservan “[a] memory, visión, or myth about their original homeland”, (3) cuestionan su posibilidad real de inserción en el lugar de acogida o refugio, (4) perciben el territorio de origen como un lugar al que volver en caso de que las condiciones sean propicias, (5) mantienen un compromiso con la preservación o reconstrucción de la tierra donde nacieron y (6) cuyas continuas relaciones con esta última alimentan la cohesión y solidaridad como comunidad diaspórica (cit. en Clifford 247).³¹ La definición de James Clifford, por su parte, rescata tanto la agencia política del grupo diaspórico como la laxitud y pluralidad de condiciones que pueden constituirlo. De esta forma,

³¹ Con leves variaciones o con más especificaciones, el modelo de Safran es aplicado en los estudios diaspóricos que se especializan en grupos desplazados geográficamente y se organizan en comunidades étnicas distantes de un referente identitario centrado en el país de origen. Este, por ejemplo, es el modelo que suscribe Kim D. Butler en “Defining Diaspora, Refining a Discourse” (2001) y es amplificado en la compilación de Ajaya Kumar Sahoo y Brij Maharaj, *Sociology of Diaspora: A Reader* (2007).

según él la “diáspora” no implica de manera excluyente un desplazamiento transnacional sino también “political struggles to define the local, as a distinctive community, in historical context of displacement” (252). Debido a lo anterior, añade Clifford, “it is not possible to define ‘diaspora’ sharply [...] But it is possible to perceive a loosely coherent, adaptive constellation to dwelling—in displacement” (254).

Stéphane Dufoix critica las definiciones posmodernas de *diáspora* y las subcategoriza como “definiciones oximorónicas”. De acuerdo con este teórico, el concepto de *diáspora* en la posmodernidad ha perdido su relación intrínseca con una experiencia negativa y ha pasado a significar –junto con la vivencia en las sociedades posmodernas de la fragmentación y las identidades fluidas– aquello que se diferencia de lo normativo. Por tanto, algunas definiciones de este tipo plantean lo diaspórico como una identidad electiva, metafórica y no directamente vinculada con un contexto de expatriación (ver 23–25). En estudios literarios sobre la narrativa latinoamericana del exilio, Amy Kaminsky también ve en el concepto de diáspora cierto grado de elección personal, mientras en el de *exilio* lo que predomina es la ausencia forzada de la patria originaria (ver 16–22) y está, además, estrechamente asociado con el cuerpo: “Exile and the processes related to it have a material component, and that component is felt, experienced, and known through the body. This is not to say that it is not theorized, interpreted, and/or represented through language but that without the emplaced human body, there is nothing to know or represent about exile and its aftermath” (xi). Por su parte, el trabajo de Sophia McClennen sobre dialécticas del exilio en las literaturas hispánicas también es muy crítico con suavizar las implicaciones del concepto de exilio y cómo afecta a la existencia real de los emigrados:

[T]he exile’s material existence in a world that requires visas, passports, and so on, in a world, that is, where the exile is forbidden to cross particular geographical boundaries,

cannot be understood as existence free of the repressive nature of nationalism. I found that in many scholarly works the term “exile,” having lost its reference to a painful state of being, was empty of history and an association with material reality. (1)

A pesar del componente de desgarramiento y añoranza que la literatura del exilio pueda tener, esto no limita su capacidad para explorar y construir nuevos imaginarios que aportar al archivo cultural de una comunidad nacional. Para Stuart Hall, el término *diáspora* es un significante con dos dimensiones: una temporal (continuidad de rasgos que se pueden asociar con la cultura de una etnia) y otra atemporal (discontinuidades de estos rasgos). Esta ambivalencia del concepto permitiría explicar los vínculos con el lugar de origen de la literatura escrita fuera de Cuba, a la vez que las rupturas con esta tradición dentro de la propia diáspora y la reacción personal y prácticas culturales que activan los impredecibles azares asociados con la relocalización diaspórica. Además, el *posicionamiento* y lugar de enunciación del sujeto diaspórico, su identidad cultural respecto a una comunidad de individuos afines, está enmarcado dentro de una relación de poder frente a una cultura hegemónica que lo hace verse a sí mismo como “otro” (Hall 223–26), de ahí la producción de discursos desde un afuera de las prácticas culturales en el lugar de relocalización.

Implicítamente, los conceptos de *exilio* y *diáspora* de Guillén y Hall tienen una dimensión espacio-temporal que también está relacionada con la producción de identidades asociadas con la experiencia del sujeto desplazado. Guillén alude a la brecha que se abre en la experiencia del sujeto diaspórico al dejar de convivir y funcionar en un *lugar*, instancia donde el lenguaje y la experiencia forman una unidad coherente, donde se establecen identificaciones entre el entorno físico y cultural y las prácticas cotidianas, continuas del sujeto –lo que Marc Augé denomina “the unformulated rules or living know-how”–, para empezar a habitar un

espacio, un ámbito de prácticas intermitentes, temporales y situacionales en relación a la configuración hegemónica del espacio-tiempo en la sociedad de destino (ver Trigo 282). Mientras el *lugar* es el contexto de la memoria, detenido en el tiempo, que queda confinado en la experiencia del “allá-entonces”, el *espacio* es una estrategia de supervivencia activa dentro del marco de la cultura dominante hacia donde se desplaza el sujeto migrante. En palabras de Abril Trigo:

toda estrategia hegemónica implementa políticas del espacio que requieren, por definición, un mayor y más sofisticado dominio de las coordenadas tempo-espaciales, en tanto toda resistencia subalterna al interior del espacio hegemónico implica siempre el atrincheramiento en un *lugar* familiar desde el cual organizar incursiones y escaramuzas tácticas. (282)

Lo anterior tiene especial relevancia al analizar la diáspora literaria cubana de *Mariel* y los noventa a partir de la interseccionalidad en sus obras de las categorías de género, sexualidad, raza, clase y etnia. La identidad diaspórica del sujeto en relación con estas categorías también se ve interpelada por la experiencia de desplazamiento. En el caso de la generación de *Mariel*, su literatura acusa una estrategia de resistencia frente a la doble hegemonía representada tanto por la élite blanca, heterosexual, cristiana, y económicamente exitosa de la sociedad norteamericana, como por la comunidad cubana precedente en el exilio. *Mariel* visibiliza distintas subjetividades subalternas que la producción cultural diaspórica dominante en el exilio cubano hasta ese entonces había silenciado.³²

³² Como acierta en decir Butler, las identidades –incluidas las identidades diaspóricas– pasan por una reconfiguración frente a relaciones desiguales de poder: “People gravitate toward identities that hold some benefit and away from those that do not. That benefit depends on the system of valorization of the individual, and it may include spiritual, social, and economic considerations. Further, articulations of identity express an individual’s

La condición posnacional de la Cuba del presente es teorizada dentro de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, la cual mi trabajo analiza en sus principales líneas editoriales relacionadas con el exilio. Uno de los principales teóricos que figura en las páginas de esta publicación, Iván de la Nuez, describe en 1999 de esta forma la condición fraccionada de la literatura cubana de la diáspora:

Escribo diáspora y me veo obligado a admitir, asimismo, que abordo una tragedia. La cultura cubana ha conocido el estallido de una bomba de tiempo. Se ha astillado en múltiples fragmentos, impensadas aristas, que nos colocan en esa multiplicidad precaria pero fértil que Antonio Vera León ha identificado como una Cuba cubista. (125)

El utilizar la categoría *diáspora* para incluir diferentes formas de desplazamiento y reterritorialización de la comunidad literaria cubana fuera del país me permite percibir diferencias históricas y de funcionamiento dentro de las diversas oleadas migratorias de las que está compuesta la migración cubana desde la segunda mitad del siglo pasado. Stéphane Dufoix establece cuatro tipos de diásporas como modelos idealizados de sus distintas variedades. Tal y como los define Dufoix, estos cuatro modos diaspóricos los componen el “centroperiférico”, el “enclave”, el “atópico” y el “antagónico” (62–63). En estos cuatro modos ejemplares un factor decisivo son las relaciones de la comunidad diaspórica con el lugar de origen. En el caso de la diáspora “centroperiférica”, las relaciones entre los distintos colectivos dispersos de una misma diáspora son controladas por la tierra de proveniencia. Instituciones oficiales como los consulados y las asociaciones culturales en la emigración median entre los sujetos diaspóricos. En el “enclave”, se privilegia una identidad compartida por encima de una nacionalidad común. Así, un grupo diaspórico se establece y organiza en un espacio en el país de acogida y esta

choice of self-determination within a given society, as opposed to being solely a function of socioeconomics or ethnic factors” (213).

localidad sirve de red intracomunitaria para vincular a sus miembros entre sí. El “atópico”, “is a transstate mode, but it does not seek to acquire a physical territory. It refers to a way of being in the world between states that is built around a common origin, ethnicity or religion that does not reduce one to being a subject of a host country. [...] It is a territory without terrain” (63). Finalmente, el modo “antagónico” activa lo que el propio Dufoix llama una “política del exilio” al vincular a grupos que rechazan el régimen imperante en su país de origen (63). Este modo, como el anterior, también es una experiencia transnacional ya que vincula a comunidades nacionales dispersas por medio de una misma postura política. Siendo estos modos descriptivos de Dufoix modelos ideales, los grupos diaspóricos en realidad pueden transitar de un modo a otro, o coexistir dentro la misma diáspora distintos modos. Esto explicaría, por ejemplo, que el Miami cubano constituya un enclave –o lo que Appadurai denomina “ethnoscape” (Dufoix 31)– a la par que un grupo diaspórico de tipo antagónico en relación al gobierno de la isla.³³ La posibilidad teórica de incorporar dentro de la diáspora a distintas modalidades del desplazamiento migratorio y admitir dentro de estas diferentes lógicas de funcionamiento, facilita la labor de mostrar la diversidad de posturas que la diáspora cubana asume sin tener que renunciar a percibirla a partir discursos –literarios en el caso de este trabajo– y prácticas –como las actividades editoriales– que permiten y contribuyen a su cohesión.

³³ Teóricos cubanoamericanos han analizado las particularidades de los enclaves cubanos en los Estados Unidos. Pérez Firmat, por ejemplo, describe un trayecto que va del rechazo a la asimilación cultural marcado por tres fases: la *sustitutiva*, donde se realiza “an effort to create substitutes or copies of the home culture” (7), la *destitución*, donde los exilados perciben que “that they no longer know their place, that they have in fact lost their place” (10) y la *institución* final, “the establishment of a new relation between person and place” (11), donde se comienza a percibir como familiar lo que antes resultaba extraño.

2.7 ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISORIAS

Este trabajo intenta ante todo hacer una contribución frente a un vacío epistemológico constatable al interior del campo de la historia literaria cubana. Las obras de su diáspora han sido omitidas o brevemente comentadas en los manuales de estudio de la literatura nacional que circulan en las instituciones educativas de la isla, de manera que considero acuciante cubrir zonas de silencio acerca de este tema. Cuando Fornet reconoce la necesidad de “propiciar la incorporación de los textos literarios de la diáspora a la corriente interna de la literatura cubana” (“La crítica” 25), el escritor Waldo Pérez Cino le replica desde la páginas de la misma revista que en realidad “nada sustancial se ha movido en el canon literario cubano, *en tanto sistema*, una vez fijado en los primeros años de la revolución” y que este ha ignorado “cambios *que sí han tenido lugar* en el panorama literario cubano” (“Sentido” 22, énfasis en el original). Esta afirmación de una realidad se opone a la invisibilización de facto que las instituciones culturales cubanas continúan ejerciendo sobre la mayor parte de la producción cultural del exilio, pese a una pretendida política de cambio.

Es impracticable el querer amalgamar la heterogeneidad de discursos de la diáspora literaria cubana de los noventa dentro de una única praxis política y una sola agenda reivindicativa (supuestamente liberadora o democratizadora de cara a la realidad cubana actual y aquiescente frente a la hegemonía neoliberal capitalista en el contexto global). Como justamente argumenta Rojas en *El estante vacío*, la producción cultural cubana, generada tanto fuera como dentro del país en las últimas dos décadas, es irreductible a un solo paradigma sociopolítico. Lo anterior resulta igualmente significativo frente a la presuposición de que no se escriben en el contexto de la literatura concebida dentro de Cuba obras que pudieran tener una propuesta social y políticamente regresivas. Este hecho ha ocurrido incluso desde los primeros años del proceso

revolucionario, cuando el discurso del poder estatal generaba más entusiasmo y voluntad de compromiso entre la ciudadanía cubana.

La literatura intra-nacional de los noventa y hasta el presente constituye en gran medida un compendio de dilemas sociales que en cinco décadas de discurso gubernamental colectivista no han sido solucionados ni tan siquiera admitidos públicamente. Por esta razón, personajes de la literatura contemporánea escrita dentro de Cuba, como los de Pedro Juan Gutiérrez, son comparados por Josefina Ludmer con otras subjetividades representadas dentro de la literatura latinoamericana de hoy día. Para Ludmer, estos sujetos coinciden en su postura nihilista, su lenguaje violento, su autoconciencia habitando únicamente un presente histórico conflictivo, no la tradición ni un horizonte de realización democrático para la comunidad (357–62). Si este tipo de literatura desencantada o producida a contrapelo del triunfalismo oficial tiene equivalentes o aspectos comunes con la literatura regional, considero igualmente plausible contraponer la literatura de la diáspora cubana a las generadas por otros movimientos migratorios producidos en la región.

En la medida en que el proyecto social cubano de las primeras décadas revolucionarias admitió desequilibrios y opresiones frente a determinadas minorías (raciales, intelectuales, sexuales), también suscitó una literatura cuyo mensaje en algunos casos suscribía una ideología conservadora hacia determinadas zonas de lo social. Sin embargo, esta producción literaria consiguió acceder a un espacio dentro del debate en las esferas intelectuales cubanas e internacionales. Mi trabajo se alinea en este sentido con un análisis de las obras de la diáspora cubana de acuerdo con determinado instrumental teórico que se aplica para otras literaturas producidas desde una posición de extraterritorialidad frente a las instituciones del saber cooptadas por los poderes del Estado. Así respondo en cierta medida a este reclamo de Rojas:

Las políticas literarias, en la isla y en la diáspora, a medio siglo de la ruptura [en la contraposición o no concurrencia de términos como ciudadanía y cubanidad] generada por la Revolución, siguen siendo territoriales y ensimismadas, incapaces de trascender sus lugares de enunciación y de internarse en una esfera deslocalizada, como la que determina la propia producción literaria. (*El estante* 206)

Para trascender las territorialidades de las que se lamenta Rojas, un punto que me interesa esclarecer en relación con la producción teórica y creativa desde la diáspora cubana y su pretendida homogeneidad ideológica, permisiva con un orden global neoconservador, proviene de la constatación de políticas editoriales progresistas activadas desde determinados centros de la intelectualidad isleña que trabajan en una esfera trasnacional. Lo comentaré por medio de un caso muy puntual: una editorial cubana como Verbum, radicada en Madrid desde 1990 y cuyo fundador, Pío E. Serrano, también ha escrito sobre el tema de la diáspora y la literatura cubana en general desde una perspectiva que podríamos considerar políticamente democrática,³⁴ publicó en 2010 el libro del académico español Carlos Uxó *Representaciones del personaje del negro en la literatura cubana: una perspectiva desde los estudios subalternos*. Uxó trabaja en una universidad australiana y su libro, publicado por una editorial asentada desde hace tiempo en España, estudia los estereotipos racistas por medio de los cuales se ha textualizado al sujeto afrodescendiente a través del trabajo de varias generaciones de intelectuales cubanos. Un libro con tal horizonte enunciativo y que pone en circulación un instrumental epistemológico con un compromiso social claramente identificable con la élite letrada de izquierdas, se debe a la gestión editorial de un miembro de la diáspora cubana.

³⁴ Ver su personal clasificación de la literatura cubana del exilio, ya comentada antes, en la cual sus juicios más severos lo merecen aquellos textos de creación que tienen un contenido anticastrista explícito o cuya trama está subordinada a la denuncia testimonial de las arbitrariedades del autoritarismo en la isla.

Otros ejemplos que podemos citar en este sentido, para dar cuenta de la heterogeneidad ideológica de la comunidad cubana intelectual radicada y culturalmente activa en el exterior, nacen de la labor de académicos cubanoamericanos como Ruth Behar, Eliana Rivero o Román de la Campa, con una labor ampliamente reconocida de aplicación de perspectivas analíticas producidas por la izquierda democrática y construidas para enjuiciar críticamente situaciones de opresión en los campos de estudios específicos en los que estos intelectuales trabajan.

Un juicio político como el que impulsó a la editorial Verbum para publicar el libro de Uxó no es una novedad en relación con la revista *Encuentro*.³⁵ Podemos considerar que la presentación de Jesús Díaz en 1992 del ensayo político “Los anillos de la serpiente” – precisamente en un foro de la izquierda occidental convocado en Suiza– marcó discursivamente la futura perspectiva editorial de la revista cubana más representativa de la diáspora de los noventa. En este ensayo, ante la agónica crisis material y ética que supuso el Período Especial, Díaz establece una genealogía de luchas independentistas que dieron lugar a la formación de Cuba como nación soberana y cuya culminación del proceso liberador se alcanzó con el triunfo revolucionario del 59. A partir del bloqueo económico norteamericano, de la desaparición del bloque socialista y de “las múltiples barbaridades político–económicas cometidas por la dirección cubana” (Díaz, “Los anillos” 15), la situación de la isla se vuelve insostenible, por lo que se requiere romper el ciclo autodestructivo de “socialismo o muerte” y convocar a todas las tendencias políticas de la sociedad a un diálogo que incluya entre sus principales exigencias el levantamiento del embargo norteamericano. A la par, Díaz sugiere que se le permita a la población cubana participar en un plebiscito donde “pueda decidir libremente en qué sistema político quiere seguir viviendo en el futuro” (15).

³⁵ De hecho, en esta revista se publicó en 2009 un ensayo precursor de Uxó sobre el tema racial en la literatura cubana de los noventa (ver “El personaje del negro en la narrativa breve de los Novísimos”).

Este ensayo generó una violenta respuesta por parte del ministro de cultura cubano en ese entonces, Armando Hart, el cual llega a lamentar en carta pública el hecho de que no exista la pena de muerte en el código penal cubano como castigo para el ejercicio de la opinión propia, tal y como lo hizo Díaz. Es a partir de estos sucesos que el autor de *La piel y la máscara* decide residir en el exterior, algo ya sugerido por la propia carta de Hart al expulsarlo de la ciudad letrada: “la moral y la ética de la cultura cubana te castigarán más duramente” (citado en Collman 154).

Cuatro años después de este “debate” se funda *Encuentro* bajo la idea conciliatoria de reunir y poner a dialogar a todas las facciones ideológicas que habitaban fuera y dentro de Cuba. Esta es la lectura que hace Díaz de la coyuntura histórica en los noventa:

Y yo en este momento percibo ese encuentro como algo muy complicado, muy doloroso pero a la vez imprescindible. O sea, yo creo que si hay salvación para la nación cubana, esa salvación se verificará exclusivamente en el encuentro; que no es tal y como lo veo ahora, sólo un encuentro en el exilio y el país, sino también un encuentro en el país consigo mismo dentro. Porque hay mucho odio sembrado, hay mucha reticencia, mucha incompreensión, hay mucho prejuicio. Seguramente hay muchas razones también para el odio, y para la incompreensión y para la distancia. Y el reto de nuestra nación va a ser resolver ese problema. (citado en Collman 165)

En 1996, con el advenimiento del primer número de la publicación, el editorial de apertura admite la construcción conjunta, desde terrenos ideológicos opuestos, de una división de la sociedad cubana en dos mitades divididas territorialmente: dentro y fuera de la isla. La revista se autodefine como un espacio comunicativo abierto a toda colaboración, al margen de la militancia política del autor y de su lugar de residencia o nacionalidad:

ENCUENTRO de la Cultura Cubana no representa ni está vinculada en modo alguno a ningún partido u organización política de Cuba o del exilio. [E]stará abierta a puntos de vista contradictorios e incluso opuestos, dará acogida y aún estimulará las polémicas, prefigurando así la sociedad plural que deseamos para nuestro país. (“Presentación” 3)

Lo mismo que con la obra de Díaz, que tuvo una enorme incidencia cultural dentro de la comunidad lectora de la isla con los libros publicados en la etapa anterior a su exilio, mi estudio se concentra en las marcas de lo diaspórico en las obras elegidas de dos autores (Ponte y Estévez) igualmente influyentes en la literatura nacional. Por supuesto, tal incidencia fue posible mientras eran publicados por las editoriales cubanas o les estaba permitido el acceso a la comunidad intelectual de la isla porque aún no se habían convertido en escritores en el exilio o no habían publicado en el exterior ningún libro sospechoso de insidia política. En el caso de los autores de *Mariel*, no se puede medir textualmente un antes y un después de su inscripción en la diáspora ya que la obra de estos que fue escrita en Cuba, a excepción de una novela de Arenas (*Celestino antes del alba*, de 1967),³⁶ fue confiscada y destruida por los órganos represivos cubanos, evitándose así que circulara públicamente.

La teoría de la diáspora desarrollada a partir de los estudios poscoloniales plantea, entre otros argumentos, el hecho de que las comunidades diaspóricas comparten un relato colectivo acerca del trauma del desplazamiento, la utopía alimentada de una posibilidad de un regreso al suelo natal, y el correspondiente sentido de responsabilidad respecto al destino futuro de la nación, definida esta, en palabras de Chandra Mohanty, como “an imaginative, politically charged space where familiarity, affection and commitment lay in shared collective analysis of social injustice” (cit. en Shreiber 277). La identidad del sujeto diaspórico se construye así en

³⁶ *El mundo alucinante* (1966) y *Con los ojos cerrados* (1972), de Arenas, fueron publicados fuera de Cuba sin el consentimiento de su gobierno, lo cual activó la censura y castigo a su autor.

relación con su territorialidad originaria, con la cual mantiene conexiones afectivas indisolubles que resisten a los procesos de integración cultural en el sitio de relocalización. Como indica Abril Trigo:

El sujeto diaspórico, a diferencia del inmigrante, no se asimila a la sociedad anfitriona, resiste a la interpelación del imaginario nacional hegemónico (que quizás lo rechace), y persiste en identificarse en lo cotidiano con su comunidad minoritaria (experiencia de ghetto) y vicariamente con una patria utópica (a nivel de imaginario). (276)

Estas características comunes a la conciencia colectiva de las comunidades diaspóricas también son aplicables en el caso cubano y es posible rastrear su modalidad específica en las obras que analizo. En el caso de las obras de los de *Maríel*, resultan bien visibles las tensiones en relación con la sociedad de destino pero tampoco existe una posibilidad de identificación en términos de “iguales” con la comunidad cubana de exiliados. Estas disensiones aparecen de manera evidente en las obras de Rosales y Arenas, cuando la posibilidad de regreso al país de origen puede ocurrir solo mediante un proceso previo de (auto)destrucción del sujeto por medio de una muerte literal o simbólica. La generación de los noventa, en cambio, en el caso de los autores que trabajo, permanece vinculada e incidiendo, por la vía del campo literario, con la realidad cubana más actual mediante un proceso de reconstrucción y clarificación del pasado histórico. Esta dimensión abierta en la literatura cubana del exilio incorpora lo testimonial para “poner en claro” pasajes de la realidad del país que no han sido discutidos abiertamente por publicaciones de la isla. Son libros que deben al contexto del éxodo la garantía de ser difundidos y compartidos por una comunidad nacional que se percibe a sí misma territorialmente repartida, ideológicamente heterogénea y cohesionada a partir de prácticas diaspóricas disímiles que han ido diversificándose con el paso del tiempo.

Mientras continúen anuladas las libertades civiles en la sociedad cubana parte de su literatura producida en el extranjero, una vez que los nuevos destinos ya no son exclusivamente los Estados Unidos –realidad esta que se incrementa a partir de la década del noventa–, puede suscribirse tanto a la categoría de *exilio*, como a la de *diáspora*. La literatura del exilio está marcada por la experiencia de prohibición, censura y expulsión de la literatura nacional, legitimada por las instituciones educativas y culturales, que sufre la obra de un escritor una vez que este radica fuera de la isla. La dimensión política de estas obras, por tanto, forma parte de su mera existencia y utilidad pública. Lo diaspórico en la obra de estos autores –y en la de aquellos que no han sido radicalmente vetados dentro del circuito editorial cubano– lo determina su relación directa o indirecta con una comunidad y una identidad etnonacional dispersa en el espacio global.

Es de esperar que delimitaciones sobre qué tipo de literatura u otro es escrita en la diáspora puedan ser percibidas como tenues o demasiado ambiguas por parte de algunos estudiosos. Sin embargo, este tipo de debates están habitualmente asociados a las comunidades diaspóricas. Al tratar de definirse cómo se manifiesta una identidad diaspórica en este tipo de comunidades las tensiones con la cultura matriz del país de origen abre nuevos cuestionamientos porque en el espacio de la diáspora nuevos poderes y jerarquías –ya no el poder que prescribe dentro de los confines territoriales del Estado–nación– producen negociaciones de la identidad y múltiples identidades nacionales aparezcan en el contexto de la diáspora (ver Sahoo y Maharaj 6). El amplio campo emocional, político, territorial y simbólico que abarca esta última queda expresado en la definición de Judith Shuval que orienta mi trabajo:

A diaspora is a social construct founded on feeling, consciousness, memory, mythology, history, meaningful narratives, group identity, longing, dreams, allegorical and virtual

elements all of which play an important role in establishing a *diaspora reality*. At a given moment in time, the sense of connection to a homeland must be strong enough to resist forgetting, assimilating or distancing. (cit. en Sahoo y Maharaj 5–6)

Las obras y publicaciones incluidas en este trabajo tienen una dimensión diaspórica, ya hayan sido escritas en un contexto posnacional y global, o tras el trauma de un éxodo colectivo, al ser rechazado por la sociedad de origen y discriminado por la comunidad cubana ya establecida en los Estados Unidos antes de 1980. Definen de diversas maneras la índole de un ciudadano cubano emigrado, uno que no ha podido o querido cortar sus vínculos con lo dejado atrás ni cesado de buscar en la travesía a otros iguales que comparten su dolor, memoria, o esas fascinaciones y reverencias por valores y símbolos que toda cultura produce y que resultan extrañas o ajenas a otras comunidades humanas.

3.0 ENTRE EL *IRSE* Y EL *VOLVER*: LAS PUBLICACIONES DEL EXILIO (1965 – 1994)³⁷

Doy entonces testimonio de ese desastre individual que es irse. Y prefiero creer que son los relumbrones finales de una luz opalescente que, como diría el otro, agoniza. Ahora sabemos, por todo lo que está pasando Cuba, que en el espacio que existe entre irse y volver hay que fundar la permanencia, porque permanecer siempre será un antídoto contra el desencanto. Y un veneno para el olvido.

Raúl Rivero, “Irse es un desastre” (146)

3.1 LAS PUBLICACIONES Y LA FORMACION DE UNA COMUNIDAD DIASPORICA

La cita del poeta Raúl Rivero que abre este capítulo nos permite introducir algunas consideraciones acerca de la comunidad literaria cubana instituida y consolidada en el exilio; también adelantar las primeras preguntas acerca de su condición. El artículo de donde proviene

³⁷ El trabajo de archivo requerido para la redacción de este capítulo fue posible gracias a la Cuban Heritage Collection Graduate Fellowship de la que pude hacer uso en el verano del 2012.

la cita aparece publicado inicialmente en el diario *El Nuevo Herald*, en noviembre de 1998. Su autor lo incluye pocos meses después en un número de *Encuentro de la Cultura Cubana* (invierno 1998/1999). El desplazamiento de un medio de difusión a otro es sintomático: en el primero de ellos esta reflexión acerca de la resistencia emocional del sujeto, en la lejanía del suelo nativo, aunque incluye receptores de origen cubano se difumina entre un colectivo de lectores étnicamente heterogéneo y afincado mayoritariamente en los Estados Unidos –sobre todo en el estado de la Florida–. Al pasar a una publicación estrictamente cubana, y con una distribución territorial más extensa, interpela a un grupo nacional específico y alude a una memoria compartida de un trauma personal que es replicado por las vivencias de un grupo siempre creciente de connacionales que abandonan el país. De esta forma, se acentúan los rasgos distintivos de una experiencia de relocalización territorial experimentada por una comunidad nacional, por encima de las características compartidas con otros tantos grupos étnicos que forman parte de tendencias globales de desplazamiento y reubicación geográfica.

A la práctica de marcharse se le adjudica, además de una marca de involuntariedad, una temporalidad abierta, en suspenso hasta el momento en que el regreso al punto de partida sea viable. Esta es una reconstitución ontológica que, aunque se confiesa personal (un “desastre individual”), se asume como un hecho compartido por una pluralidad de individuos, de ahí que tan rápidamente el autor pueda transitar de un yo enunciador a una conciencia múltiple, ese “sabemos” que da por sentada una compañía en medio de la hecatombe individual, una comparecencia en el espacio público de una multitud de tragedias particulares, todas compartiendo el propósito de formar parte de una unidad que trasciende las circunstancias de cada emigrar específico.

¿Cómo puede entonces propiciarse esta identificación unívoca con una misma autoconciencia de sujeto migrante que no es sino la suma de múltiples historias de destierro? ¿Cómo se facilita que ese yo de la experiencia sea tan expeditamente asumido como un “nosotros” integrador, único, y que funciona a su vez como un lugar de enunciación que implícitamente excluye a otros colectivos nacionales que también han soportado una reubicación geográfica? ¿Cuál es la naturaleza exacta de ese espacio intercalado en el “irse” y el “volver” al que alude Rivero? ¿Qué posibilidad de resistencia y qué agencia tendría el sujeto atrapado entre ese intermedio espacial y psicoafectivo, en ese tránsito detenido entre dos instancias que amparan y potencian al ser? ¿Es este *impasse*, en relación a la polis que funciona como matriz de sentido individual y grupal, un ámbito que deja lugar para una narrativa que funcione como una praxis política? ¿De qué manera?

Las respuestas a estas interrogantes por parte del exilio cubano pasan, entre otras formas de reafirmación comunitaria, por una intervención dentro del conjunto de discursos que produce un foco étnico en el contexto de una locación transnacional, con la sucesiva fundación de revistas y proyectos editoriales. A pesar de lo que estas publicaciones implican para su comunidad lectora, contaron con poco o ningún apoyo por parte de otras instituciones del exilio cubano en los Estados Unidos. A juicio de algunos estudiosos, esta indiferencia por parte de la jerarquía económica del exilio en Miami sigue prevaleciendo (ver Leyva 155). Sin embargo, tales publicaciones sí contribuyeron a estimular y poner en circulación las obras del creciente número de intelectuales cubanos que se sumaba a la diáspora. Como expresó Lydia Cabrera un año antes de la llegada de los marielitos a la Florida, estas aliviaron ese “desierto que es Miami para el espíritu” (10).

A pesar de la variedad de nichos ideológicos que estas revistas han representado, la tendencia es a continuar pensándose el exilio políticamente homogéneo en todas sus etapas e igualmente se ha cuestionado la legitimidad del financiamiento de algunas de las revistas.³⁸ A lo largo de la historia de la diáspora cubana una o más publicaciones periódicas de tipo cultural³⁹ han convivido en el tiempo o se han ido reemplazando en la medida en que algún título desaparecía y alguna propuesta grupal se agotaba. Estas revistas son la evidencia de un estado de conciencia colectivo, de una necesidad compartida de definirse en tanto comunidad y forma de asociación, de construir un determinado paradigma de antagonismo político (y muchas veces estético, como serían las diatribas de la revista *Mariel* contra los obras cubanas herederas del realismo socialista) dentro del ámbito letrado. La patria *rehecha*: mirada, recordada, pensada y cuestionada de lejos, desde una sensibilidad atravesada por las condicionantes psicológicas, económicas y afectivas del exilio.

Las revistas y periódicos constituidos en este contexto forman parte de ese espacio significativo al que alude Raúl Rivero cuando apela a una forma/lugar donde encontrar anclaje, donde lograr una “permanencia” que sirva de registro a una condicionante histórica que marca y determina al sujeto político. Este elige asociarse con otros que asume como semejantes en tanto les unifica una misma tensión a la hora de constatar una carencia. Se intenta entonces compensar esa falta con mecanismos alternativos que permitan restituir, aunque sea virtualmente, un espacio de comparecencia público, de alternancia intelectual, que continúa en las afueras de las fronteras cubanas reconocidas por el Estado nacional; el diálogo interrumpido, abandonado, y en ocasiones censurado que el letrado sostenía anteriormente siendo voz y parte de las estructuras

³⁸ Se habla más ampliamente sobre este tema en el capítulo 4.

³⁹ También ha ocurrido así con publicaciones de perfil más específicamente político o religioso, pero tal corpus rebasa los propósitos de esta investigación.

de intercambio cultural dentro de la isla. La ausencia mayoritaria de interés local, por parte del mercado y los consumidores de arte y literatura en los países de destino y por tópicos que atañen directamente a literaturas que acontecen al margen de su realidad, coadyuva a que las publicaciones periódicas sostenidas por las comunidades en el exilio sean a veces la única garantía de actividad intelectual para escritores que han emigrado pero cuyo discurso gravita sobre la memoria y el rumbo del terruño dejado atrás.

Una elevada proporción de los autores que forman parte de la diáspora cubana tiene un gesto comunicativo semejante: han participado en revistas y publicaciones varias fundadas al interior de las comunidades de emigrados. El carácter fundamental del estudio de estas publicaciones dimana del hecho de que estas son en sí mismas compendios y antologías de textos literarios que en muchas ocasiones no pasan a otros soportes divulgativos dentro del campo editorial. Cabe preguntarse si estas revistas literarias, de un activismo político explícito, tienen un peso mayor dentro de la producción cultural cubana a partir del cambio sociopolítico ocurrido en 1959. Tal vez pueda pensarse que, de igual manera que *Orígenes* y *Ciclón* –por citar dos casos célebres ya comentados– tuvieron una influencia determinante en el canon literario nacional durante el período republicano, publicaciones como *Mariel* y *Encuentro* fueron proyectos editoriales que transformarían, esta vez desde el exilio, la condición misma del canon nacional, la manera de escribir, significar y de priorizar temáticas y estéticas, hasta cierto punto condicionadas ahora por su lugar de producción alejado del espacio geográfico cubano.

El artículo de Iraida H. López “Del *Alacrán Azul* a *Apuntes Posmodernos*: exilio, etnicidad y diáspora cubana” (2004), aun cuando es un panorama muy general, analiza la construcción de nuevos rasgos de la identidad nacional a partir de los aportes de las revistas culturales cubanas producidas en el entorno de la emigración. Según la autora, más de treinta

revistas culturales, publicadas como consecuencia del éxodo continuo generado por la Revolución, han enriquecido y complejizado la noción de lo que una persona asume al identificarse como cubana. El ensayo de López establece una genealogía con numerosas publicaciones periódicas que hacen comprensible las condiciones de producción en las que *Mariel* y *Encuentro* se generan. Poner en relación algunas de estas publicaciones permite armar una tradición editorial a la que *Mariel* y *Encuentro* concurren como casos paradigmáticos para definir dos tipos de grupos migrantes en el caso de las letras cubanas.

En su conjunto, tales revistas fueron creadas y distribuidas en las precarias condiciones de una comunidad diaspórica siempre cambiante. Son frágiles testimonios de literatura migrante con una fuerte vocación social y política. Me interesa en este apartado cuestionar, mediante la relectura de algunas empresas editoriales, la construcción de una determinada ideología de comunidad diaspórica, según la época en que fueron publicados estos magazines. Como expresa López en su ensayo, si hay algo que constituye una prueba fehaciente de la diversidad política del exilio cubano, son las revistas (455). Ellas forman parte indivisible del *Zeitgeist* de la población cubana emigrada y también de los sujetos nacionales que han nacido lejos de la isla. Estas publicaciones, además, permiten historiar la aparición de visiones del exilio y paradigmas culturales antes de que estos sean posteriormente publicados por el autor en un libro, el cual en algunas ocasiones no llega a tener lugar por falta de medios.

Según López, las revistas reflejan una cronología de lo que ella denomina “sensibilidades de exilio, minoría étnica y diáspora” (456); recorrer los pasos editoriales de estas publicaciones hace perceptible la transformación paulatina de un concepto de identidad nacional que se abre hacia lo heterogéneo y repartido a lo largo y ancho del mundo. Descartando para este estudio la vinculación con las letras cubanas de la categoría “etnicidad” con las letras cubanas, pues

implicaría la inclusión de las obras de escritores cubanoamericanos, me interesa profundizar en la distancia conceptual que percibe López entre las visiones de la literatura cubana en tanto “exilio” o “diáspora”. Como ya hemos comentado en el primer capítulo, la categoría “exilio”, además de implicar una ausencia forzada y lacerante del país de origen, remite a una visión de la identidad cultural asociada con el territorio del Estado-nación cubano como fuente de validación de esencias identitarias. En el caso de “diáspora”, la categoría asume, además de una relocalización territorial más expandida, una mayor variedad de motivaciones ideológicas para explicar el origen del desplazamiento migratorio. Se percibe la distancia respecto a la sociedad de origen como un hecho de menores implicaciones emocionales y que abre, por consiguiente, la posibilidad de ser más permeable a la realidad cultural en el lugar de destino. López reconoce la viabilidad de vincular a colectivos de escritores con una categoría u otra dentro del proceso migratorio, formando parte relevante dentro de la trayectoria histórica de estos el identificarse con uno u otro tipo de conciencia de traslado territorial (457).

Para algunos críticos cubanos, curiosamente, de una narrativa de exilio que cobra fuerza tras el afianzamiento del castrismo se transita a otra, hacia finales de la década de 1990, que refleja de manera predominante una ideología propia de diáspora. Pero esto sólo incluye a autores nacidos dentro del territorio nacional y formados en este, no a aquellos surgidos en el extranjero, descendientes de familias cubanas, o que dejaron la isla aun en una etapa formativa elemental, vulnerable a la adopción posterior de una identidad híbrida producto de la incorporación de marcas identitarias originadas en el país de acogida. Coincido con López cuando discrepa de una división tan dualista como la anterior; a juicio suyo, la literatura cubanoamericana (y para el caso cualquier otra literatura cubana híbrida en este contexto, añadiría yo) también puede manifestar rasgos de una literatura propiamente diaspórica porque

funciona como un enlace cohesionador intragrupal, en el seno de una comunidad que se autorreconoce como culturalmente diferenciada de lo hegemónico en su contexto de producción y circulación.

Discrepo en cambio de esta autora cuando afirma que la presencia de estos elementos de una “poética diaspórica” surge a mediados de los noventa, dándose a conocer a través de las revistas del exilio. Considero que este desplazamiento de perspectivas ocurrió mayoritariamente, eso sí, a través de las revistas publicadas por cubanos en el extranjero, pero comienza cuando menos una década antes de la sugerida por López y no es, además, un proceso unidireccional que va de una tendencia ideológica a otra sino un recorrido con fluctuaciones en cuanto a qué modo de extraterritorialidad representar. Por este motivo, este capítulo explora la producción y conexión entre algunas revistas de la migración cubana en los Estados Unidos, como cuestionamiento de un foro público de negociaciones en el cual una comunidad de sujetos migrantes se autodefine e identifica con sus semejantes en la construcción relacional de un paradigma de la experiencia vivida a distancia de la sociedad que se asume como matriz cultural.

En líneas generales, las tensiones entre “exilio” y “diáspora” aceptadas a la hora de evaluar el perfil editorial de las publicaciones cubanas aparecidas en el exterior a partir de la década del sesenta se definen, por un lado, como una postura que denuncia el fracaso del proyecto revolucionario en tanto proceso democrático, dándosele prioridad entonces a la divulgación de escritores vetados por el régimen de la isla. Igualmente se considera el canon literario, desde esta perspectiva, como un conjunto formado principalmente por autores que se encontraban en el exilio; se asumía que la permanencia en la isla equivalía a necesarias renunciaciones a temas y estéticas que, en consecuencia, tornaban la obra del escritor en un producto sin un valor estético-literario intrínseco. Por consiguiente, la obra escrita fuera podía privilegiar lo

testimonial y anecdótico tanto para contar en sentido afirmativo lo acontecido como historia reciente del país y silenciado por la literatura cubana oficialista, como para ofrecer una versión diferente de los hechos y de los actores que participaban en la trama de la vida revolucionaria. La literatura se empleaba en estas publicaciones exílicas, también, como un registro a contrapelo de la historia validada por aquellos que la contaban desde Cuba.

En el otro extremo del arco, a la literatura de la diáspora cubana se la distingue por verbalizar una preocupación por el presente de este grupo nacional en tanto porción demográfica en medio de y en relación con otras minorías étnicas dentro de un ámbito multicultural –en sociedades como las europeas y las de América del Norte– y global. Se sustituye también la preocupación por preservar y promover una identidad cultural indivisible, significada por el ser–antes–allá, y en su lugar ocurre una aceptación de la multiplicidad de variantes –incluso en lo relativo a la diversidad de idiomas– en las que es posible ser *también* cubano, mientras se asumen como propias prácticas sociales, demandas emancipatorias y corrientes de pensamiento originados en las sociedades de acogida y que obedecen a una lógica de configuración local (por ejemplo, la adscripción a políticas de diversidad sexual). Se privilegia, en resumen, la hibridez como riqueza adaptativa y creativa, en lugar de ser vista como una pérdida generada por la asimilación cultural (ver López 460–65).

Para Rafael Rojas el fenómeno de la diáspora cubana atraviesa toda la historia insular a partir del siglo XX, sólo incrementándose extraordinariamente este flujo migratorio a partir de la Revolución Cubana y haciéndose más diverso su destino geográfico principalmente a partir de la década del noventa. La condición posnacional de la ciudadanía cubana, a su juicio, se asemeja desde el siglo XVIII a la de los Estados Unidos al ser también la población insular el resultado de una mezcla, asentamiento y trasiego permanente de grupos étnicos disímiles provenientes de

otros países. Esta condición se agudiza, sin embargo, como parte de un movimiento centrífugo propiciado por el incremento de la emigración desde Cuba, al generarse culturas híbridas entre los grupos de cubanos y las culturas locales en los nuevos asentamientos.

La diferencia cualitativa más acuciante entre las categorías de exilio y diáspora, el factor político, se reduce o relativiza al dominar la dilución del nacionalismo como consecuencia de la dispersión territorial y ante el impacto de actuales modelos socioculturales en las nuevas fronteras hacia las que se desplaza la población de la isla: “No veo, pues, una relación excluyente entre los conceptos de diáspora y exilio, ya que la primera quiere significar el conjunto de todos los espacios migratorios, mientras que el segundo se refiere a un tipo específico de emigración: aquella que concibe el éxodo como destierro nacional, como viaje hacia la oposición política” (“Diáspora” 140). Sin embargo, a la hora de valorar el impacto que el acto diaspórico genera al interior de la literatura cubana, Rojas privilegia el valor del lugar de enunciación (escribir —e incluso representar que se escribe— desde otro lugar que no es Cuba) por el lugar de significación, el cual es la zona de sentidos que acentúa mi trabajo. Considero que, en circunstancias en las que la condición diaspórica de la literatura cubana se hace patente al repasar los focos de producción de estas obras, el discurso de muchas de ellas permanece gravitando sobre una problemática estrictamente intransinsular.

A mi modo de ver, las diferencias entre la generación del Mariel y la subsiguiente de la década del noventa, en el caso de escritores canónicos ya en el momento de dejar el país, radican en la variedad de intensidades en lo referido a la frontalidad política desde la literatura y la diversidad de estrategias para tratar motivos aparentemente diversos pero con el tema del destino de la nación como trasfondo. Es en las revistas publicadas en el exterior, entre las relativamente cercanas en el tiempo a *Mariel*, donde con más evidencia se fragmenta la supuesta

homogeneidad del discurso del exilio cubano durante las dos décadas previas a la magnitud diaspórica de los noventa. Descarto por razones de focalización interpretativa a los autores cubanoamericanos que empiezan a publicar en este período porque estos tienen más presencia dentro del campo de estudio de la literatura cubana de la diáspora, a diferencia tanto del grupo *Mariel* como de los proyectos editoriales precedentes.⁴⁰

3.2 DE EXILIO A LA NUEZ: REVISTAS DE LA DIASPORA

Antes de analizar la revista *Mariel* en tanto foro intelectual y construcción de un espacio/vínculo diaspórico, repasaré algunos números de publicaciones cubanas hechas fuera de la isla y que históricamente se ubican en los años inmediatos a la publicación liderada por Arenas, siendo de *Exilio*, entre las revistas seleccionadas, los textos que se encuentran más distantes en el tiempo (1965). Las otras publicaciones que consideré útil incluir en este trabajo son *Areíto* (1974 – 1985), *Noticias de Arte* (1976 – 1995), *escandalar* (1978 – 1984), *Linden Lane Magazine* (1982 –), *El Gato Tuerto* (1984 – 1990) y *La Nuez* (1988 – 1994).

Un repaso a estas publicaciones no estudiadas anteriormente en profundidad⁴¹ permite constatar un posicionamiento progresivo de la comunidad cubana en el exterior como un

⁴⁰ Entre los títulos que repasan explícitamente la literatura generada por los escritores cubanoamericanos están los de Carolina Hospital (*Cuban–American Writers*, 1988), Eliana Rivero (“From Immigrants to Ethnic”, 1989, y *Discursos desde la diáspora*, 2005), Gustavo Pérez Firmat (*Life On The Hyphen*, 1994), Isabel Álvarez Borland (*Cuban–American Literature of Exile. From Person to Persona*, 1998, y *Cuban–American Literature and Art*, 2009), Julio E. Hernández–Miyares et. al. (*Cuba: exilio y cultura. Memoria del Congreso del Milenio*, 2002), Fabio Murrieta (*Creación y exilio. Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la Distancia*, 2002) y Laura P. Alonso Gallo y Fabio Murrieta (*Guayaba Sweet. Literatura Cubana en Estados Unidos*, 2003). Sobre el exilio literario cubano también merece la pena destacar el compendio *La literatura cubana del exilio* (autores varios, 2001).

⁴¹ Un estudio inicial es el de Ivette Leyva Martínez “Revistas literarias: desafiando los rigores del páramo” publicado en *Encuentro*, número 18 (2000). El número 40 (2006) publicó un dossier más abarcador sobre las

conjunto de voces que por razón de su ubicación geográfica y su perfil ideológico quedan desplazadas a la fuerza del canon literario nacional –definido durante las primeras décadas revolucionarias como el trabajo intelectual efectuado mientras el escritor forma parte física e ideológica de la nueva sociedad cubana–. Por tal razón, los autores que participan en estas revistas pugnan no sólo por un espacio de reconocimiento dentro de una tradición literaria, si no por el surgimiento mismo, de forma progresiva, de una conciencia diaspórica propiamente dicha, la cual comienza a imponer estrategias de posicionamiento editorial.

Exilio (1965 – 1973) constituye la primera revista dedicada a integrar a los escritores cubanos radicados en los Estados Unidos que logra continuar durante varios años su actividad editorial. Alrededor del mismo período en que sale publicada, otras revistas con similares objetivos literarios y culturales tratan de establecerse –sin finalmente conseguirlo– como un proyecto duradero. Así, tenemos publicaciones en la década del sesenta como *Protesta* (1962), *Cultura y Verdad* (1963), *Nueva Generación* (1963 – 1972), *Cuadernos Desterrados* (1964), *Cuadernos del Hombre Libre* (1966), *Resumen Bimestral de Arte y Cultura* (1966), *Punto Cardinal* (1968), *Revista Cubana* (1968) y *La Nueva Sangre* (1968).

En los setenta aparecen *El Alacrán Azul* (1970 – 1971), *Envíos* (1971 – 1973), *Imagen* (1973), *Punto y Aparte* (1973), *Cubanacán* (1974), *Areíto* (1974 – 1985), *Joven Cuba* (1974 – 1976), *Krisis* (1975 – 1979), *Enlace* (1976 y con una segunda etapa en 1984), *Escolios* (1976 – 1978) y *escandalar* (1978 – 1984). En la década siguiente, a la par que *Mariel* (1982 – 1985, con una segunda etapa que abarca cinco números entre 1986 – 1987) surgen –como proyectos de exiliados del Mariel también (ver Espinosa, “Un proceso” 115)– *Unveiling Cuba* (1982 – 1985)

revistas cubanas del exilio en el que se recuerda someramente la labor de algunas de estas publicaciones (ver “Revistas Cubanas”). Este dossier incluye la excelente periodización hecha por Carlos Espinosa Domínguez (ver “Un proceso”), consultada para este capítulo, junto a mi propia indagación efectuada en los archivos de la Cuban Heritage Foundation de la Universidad de Miami, en el verano de 2013.

y *Término* (1982 – 1984). Igualmente en los años ochenta aparece una revista dedicada por entero a la poesía como *Palabras y Papel* (1981 – 1988), *Linden Lane Magazine* (1982 –), *El Gato Tuerto* (1984 – 1991) y *La Nuez* (1988 – 1993).

Curiosamente, y como señal de intensificación de la diversidad política del exilio en la misma década en la que ocurre el éxodo del Mariel, se pone en circulación la revista *Guángara Libertaria* (1980 – 1992), que logra sobrevivir más de una década y que, como indica su título, tiene un perfil anarquista. Financiada por el Movimiento Libertario Cubano, tiene en palabras de su fundador, Frank Fernández, la difícil meta de “producir una publicación de corte socialista libertario con la inevitable etiqueta de anarquista, dirigida principalmente al exilio cubano y al resto del mundo ácrata” mientras se ejecuta bajo la “presión y el hostigamiento” tanto de Miami como de La Habana (Fernández 145).⁴²

Para finales del siglo XX –en cuya publicación cimera, *Encuentro de la Cultura Cubana*, me centro en el cuarto capítulo– aparecen *Apuntes Posmodernos* (1990 – 2000), publicada en español e inglés y donde participan escritores y académicos cubanoamericanos; *Catálogo de Letras* (1994 – 1996) y la *Revista Hispano Cubana* (1998 –).⁴³ Todas estas publicaciones, a pesar de su breve permanencia –a veces tan solo un par de entregas–, muestran el dinamismo de los grupos de intelectuales cubanos establecidos principalmente en los Estados Unidos. Una revista como *Nueva Generación*, por ejemplo, nace con una agenda social cristiana y suscribe la Teología de la Liberación, además de apoyar la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos y el movimiento sindicalista latinoamericano. Los de *Nueva Generación*

⁴² Las denuncias sobre el desinterés de patrocinadores potenciales, las presiones de opositores políticos y violencias de distinto grado por parte de la comunidad de emigrados contra publicaciones como la mencionada *Guángara Libertaria*, *Linden Lane Magazine*, *Areíto* y *escandalar* se escuchan recurrentemente en voz de sus creadores (ver “Revistas Cubanas”).

⁴³ El artículo de Espinosa Domínguez sobre las revistas del exilio culmina con un listado de otras publicaciones que aparecen a fines del siglo XX en distintas ciudades de los Estados Unidos y Europa (ver “Un proceso” 116).

consideran que la Revolución Cubana ha traicionado sus ideales democráticos iniciales y por tanto la sociedad de la isla necesita formar parte de la Revolución Latinoamericana que llegaría en breve a todo el continente (ver Leyva 157).

La intención que resurge una y otra vez –incluso a pesar de que en ese momento ya circulasen publicaciones culturales extrainsulares–, se centra en la idea de restituir la producción contemporánea de autores reconocidos durante la etapa republicana, y ahora en el exilio, a lo que se considera un canon literario único. El centro gravitacional de este canon fluctúa entre la constitución geopolítica de la Cuba prerrevolucionaria y el desplazamiento de sus bordes con los crecientes asentamientos transfronterizos surgidos a partir del cambio de sino de la política nacional.

Concebida en Nueva York, *Exilio* tiene como paradigma editorial e ideológico explícito a *Orígenes* y, como esta, se preocupó por mezclar en sus páginas a escritores cubanos con firmas extranjeras de prestigio en el ámbito hispanohablante. Entre estas podemos trazar un espectro tan amplio como el que va de María Zambrano a Gregory Rabassa, pasando por Julián Marías, Jaime Alazraki, Álvaro Cunqueiro, Iván Schulman, Enrique Anderson Imbert o José Ferrater Mora. Otra de sus marcas editoriales –y que sabemos tuvo en *Orígenes* un modelo de excelencia– va a convertirse en una regularidad dentro de este tipo de publicaciones: equilibrar la novedad literaria con la inclusión del trabajo de artistas plásticos cubanos también emigrados (vgr. Baruj Salinas, Waldo Díaz-Balart, Hugo Consuegra o Alfredo Lozano). Como contrapeso a la exclusión de los artistas emigrados del discurso crítico generado por las instituciones cubanas durante las tres primeras décadas revolucionarias –y al silencio impuesto en los medios controlados por estas mismas instituciones–, la puja desde emplazamientos transterrados por

continuar formando parte de la acción letrada nacional se amplía de este modo a otros campos del quehacer artístico.

Afiliarse a la tradición de *Orígenes* implicaba asumir su latente eurocentrismo, su figuración de una ontología de lo nacional que favorecía más que nada el componente hispánico, católico y blanco de la cultura cubana. Sin embargo, como sabe ver Espinosa Domínguez (“Introducción” 11), el ser *Exilio* partidaria de la labor intelectual de un grupo de creadores que casi en su absoluta mayoría decidió no radicar fuera de Cuba (José Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego y Virgilio Piñera, entre los origenistas) y que en algunos casos llegó a hacer una defensa del cambio político del país, implicó una toma de partido nada desdeñable si tenemos en cuenta la radicalidad y beligerancia política del exilio cubano durante los años en los que circuló la revista.

El tipo de síntesis cultural que ejecuta *Exilio* se asemeja al que adoptarán otras publicaciones dentro de la comunidad emigrada cubana, incluyendo *Mariel*: la integración entre las producciones de los escritores republicanos y la de los escritores pos-1959 emigrados, con el entonces aún incipiente grupo de escritores cubanoamericanos.⁴⁴ Se dejan sistemáticamente fuera de esta publicación aquellos escritores que abiertamente avalan el socialismo cubano. La nómina de autores cubanos en *Exilio* incluye a las principales figuras de una élite intelectual –como los propios gestores de las revistas– que siempre se consideró a sí misma *exiliada* respecto a las prioridades sociales e individuales, e incluso frente a los gustos artísticos, de las comunidades cubanas en el exterior.

⁴⁴ Respecto a estos, no tomo ahora en cuenta, como sí lo hace la crítica especializada en este tema, la lengua en la que los autores cubanoamericanos escriben su obra. Para algunos académicos, este elemento es uno de los fundamentales a la hora de catalogar de esta manera a un escritor de origen cubano cuya formación intelectual y escritura acontece en su totalidad dentro de los Estados Unidos (ver Rivero, “Cuba (tras)pasada”).

Tal conciencia de aislamiento no cambiará hasta la aparición de *Encuentro de la Cultura Cubana*, justamente porque esta publicación apelaba, entre su comunidad de lectores potencial, a aquellos que radicaban dentro del territorio cubano, que habían seguido informados y consumiendo lo incorporado por el aparato cultural cubano al canon nacional, y que en los años noventa despertaba a la literatura cubana escrita y publicada *ex-insula*⁴⁵ durante las tres décadas anteriores. *Exilio*, entonces, hará lo que repetirán luego editorialmente otras publicaciones de su tipo: publicar números monográficos y dossiers que reavivan el panteón ignorado de autores republicanos como Gastón Baquero, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Eugenio Florit, Lorenzo García Vega,⁴⁶ los cuales aparecen publicados junto a Octavio Armand, José Kozer, Mercedes Cortázar, Rita Geada y Lourdes Casal, nuevas expresiones de una cubanidad relocalizada.

La inclusión en las páginas de *Exilio* abarca desde autores como José Mario, uno de los fundadores y líderes del censurado grupo literario–editorial El Puente (La Habana, 1961–1965), a Calvert Casey, quien simboliza la integración a este conjunto de literatura extrainsular de aquellos escritores no sólo recién incorporados a las filas del exilio sino también llegados a esta instancia con el estigma de la marginalidad de su identidad sexual. Es importante resaltar esto como antecedente y avance de lo que en *Mariel* llegaría a ser una sólida agenda política de reivindicación de distintas disidencias, entre ellas la sexual, y que incluirá también a las minorías raciales y a las disparidades generadas por una cultura patriarcal. La participación de la cubanoamericana Lourdes Casal, figura emblemática en los futuros diálogos a fines de los

⁴⁵ Tomo este término de diferenciación geográfica de la ensayística de Eliana Rivero (ver “La diáspora” 18).

⁴⁶ Junto a Enrique Labrador Ruiz y Carlos Montenegro, esta nómina de escritores ya célebres antes de la Revolución va a tener un amplio respaldo editorial dentro de la exigua zona de influencias de las revistas cubanas de la diáspora. Evitaré por tanto referirme repetidamente a este hecho, evidente marca de identificación con la tradición literaria cubana por parte de estas publicaciones, haciendo antes hincapié en la presencia recurrente de estos escritores republicanos en la mayor parte de las publicaciones consultadas. Mención aparte merece el uso de la obra y de la persona pública (por medio de anécdotas y testimonios) de José Lezama Lima y Virgilio Piñera como arquetipos de intelectuales de trascendencia internacional que permanecen en la isla enfrentando la censura editorial y la represión de sus libertades individuales, entre ellas las de expresión y de elección sexual.

setenta entre el gobierno cubano y la comunidad exiliada, indica cómo esta publicación atrae a la vanguardia progresista dentro del exilio. Casal participa en las primeras brigadas Antonio Maceo que con jóvenes descendientes de familias cubanas o miembros de la generación Peter Pan⁴⁷ serían admitidas en la isla. Es, además, una de las voces más influyentes dentro de la revista *Areíto*, la cual se opuso frontalmente a la línea editorial de las publicaciones ultraconservadoras tanto del exilio como de la comunidad hispana de Miami e hizo pública una práctica de acercamiento y aceptación de lo instituido y propagandizado por los organismos estatales cubanos.

Las revistas cubanas de la diáspora estaban obligadas a hacer una declaración de intenciones políticas. *Exilio* se alinea con una genealogía de comunidades cubanas y publicaciones que a través de generaciones plantean el mismo reclamo: un estatus soberano y democrático para la isla, el mismo que se desvanece y posterga en cada etapa de transformación estructural profunda que ha cruzado la historia del país. Desde el primer editorial en el otoño de 1965, *Exilio* asume una voz colectiva que declara objetivos comunes a los de los grandes padres de la nación. Anula así las diferencias esenciales y las formas de arbitraje social desde el poder, sin importar que este tenga un fundamento colonial, burgués liberal o marxista:

En el primer cuarto del siglo pasado el sacerdote cubano Félix Varela fundó desde el exilio una revista que propugnaba la independencia de Cuba. [...] Nosotros, en coincidencia de circunstancias y proyecto, nos honramos en seguir su ejemplo.

[...]

⁴⁷ Movimiento migratorio hacia los Estados Unidos, sin la compañía de sus padres, de más de 14.000 niños y adolescentes cubanos a comienzos de la década de 1960. Auspiciada por instituciones católicas y sin la intervención del Estado cubano, esta migración masiva ha generado una secuela discursiva traumática que incluye obras literarias. Se justificó, en su día, con una supuesta usurpación del derecho a la patria potestad por parte de las instituciones educativas revolucionarias.

El desarrollo de este estado de lucidez respecto al destino del país es el papel que les tocó a las sucesivas emigraciones que se vieron, en el transcurso del siglo pasado, arrojadas de la isla. (cit. en Espinosa Domínguez, *Índice* 13)

Convendría reparar en que, al declarar el editorial de *Exilio* su deseo de un movimiento de emancipación nacional, parecería que se refiere a la concreción de un plan de reunificación de la comunidad cubana dispersa por el mundo al lograrse finalmente una nación a la medida de las convicciones y demandas soberanistas de sus ciudadanos, siempre incumplidas a lo largo de la historia. Sin embargo, en un extraño giro ideológico que vuelve a remitir oblicuamente a *Orígenes*, se plantea una utopía de corte arielista donde lo que se propone es un modelo de sociedad radicalmente diferenciado de los Estados Unidos y de la cultura anglosajona en general. Se demanda en consecuencia un latinoamericanismo comunitario, culturalmente elitista y racialmente blanqueado, que parece querer vencer –por las meras virtudes discursivas de un ideal– el atrincheramiento y binarismo ideológico que caracterizó a la Guerra Fría, tal y como indica este editorial firmado en el verano de 1969:

No se ha advertido claramente que nuestro intento no consistía en una evasiva incidencia en el pasado [el de la cristiandad peninsular, de la Edad Media y el Renacimiento], sino en el estudio de ciertas instituciones hispánicas que servirían de fundamento al desarrollo de una concepción del mundo más acorde con nuestras raíces y que habría de superar el estilo revolucionario en el que se ha basado toda solución posible en América así como la angustiosa disyuntiva planteada por Jano, símbolo de la aparente antinomia marxismo–capitalismo, a los espíritus verdaderamente libres.

(22)

El exilio se conceptualiza dentro de las páginas de esta revista como una “categoría moral” (22), un lugar desde el cual observar y juzgar el teatro del mundo, y como una “esencial condición” (22) que no mengua ni exhibe variaciones, independientemente de las transformaciones y negociaciones que implica toda supervivencia identitaria dentro de un contexto sociocultural ajeno. Por otra parte, esta publicación asume la tradición letrada hispanoamericana de territorializar el espacio de la política nacional a partir de un ideario trazado desde la lejanía geográfica y el veto gubernamental; *Exilio* no se distancia de esta tradición cuando, hablando de un futuro de la isla diferente al presente revolucionario, se declara en la “exigencia inexorable de crearlo” (22). Esto, sin embargo, no ocurre en detrimento de la realización de una obra literaria liberada de lo político. Este tipo de literatura no se echa en falta porque la condición de exilio estimula el hecho artístico y abre el campo de acción de lo literario, lo “lanza a una situación nueva, que es, en sí, un acto creador” (22–23). Al modo origenista, la transformación social que se desea se logra a partir de una construcción, desde la literatura, de una ontología nacionalista y una civilidad que pretenden estar más allá de las contradicciones entre las clases sociales y las diferentes afiliaciones políticas.

Noticias de Arte (1976–1995) es una de las publicaciones del exilio que logra circular por más tiempo. Concebida como un tabloide con información cultural destinada al gran público, sus contenidos, además de variados y ligeros, dependen sobre todo de lo que se estrena, expone o publica en los teatros, galerías y librerías de Miami o Nueva York, principalmente las intervenciones artísticas ejecutadas por hispanoamericanos. Aunque muchos de estos contenidos interpelan en primera instancia a un lector cubano (a José Martí, por ejemplo, están dedicados varios monográficos), *Noticias de Arte* se identifica como una publicación destinada a toda la “enorme comunidad de latinoamericanos” aglutinada al sur de la Florida. Esta declaración de

intenciones, sin embargo, no se constata al repasar el índice de la revista pues prima una selección de temas asociados directamente con la cultura cubana, insertos en medio de un tono general hispanófilo.

Existe también en *Noticias del Arte* una clara intención de armar la noción de una comunidad cubana literaria funcionando en la diáspora. La labor intelectual se asocia per se con una esencia política disidente de cara a la oficialidad insular. De esta manera, en los números 7 y 8 correspondientes a julio y agosto de 1980 (en medio de la efervescencia del éxodo del Mariel iniciado unos meses antes) aparece un detallado anuncio de la celebración, en la Universidad de Columbia, del II Congreso de Intelectuales Cubanos Disidentes.⁴⁸ Destaca en este anuncio el hecho de que ofrezca un listado de participantes (vgr. Fernando Arrabal, Carlos Ripoll, Bernard–Henry Lévy, Humberto Piñera, Enrique Labrador Ruiz, Carlos A. Montaner, Reinaldo Arenas, Heberto Padilla) que indica, por un lado, la existencia de una comunidad intelectual internacional que valida a los escritores cubanos emigrados. Por otro lado, distintas generaciones de escritores cubanos quedan agrupadas, independientemente de su heterogeneidad ideológica, a partir de su condición de excepcionalidad respecto a la praxis política de la oficialidad insular.

Desde su arribo a los Estados Unidos, los escritores de Mariel colaboran en *Noticias de Arte* con artículos de denuncia de la represión política en Cuba y con críticas de autores cubanos que continúan su obra en el extranjero. Una reflexión acerca de si se pueden generar o conservar señas identitarias nacionalistas fuera de las fronteras insulares aparece en el artículo de Reinaldo Arenas “José Martí, intelectual en el exilio” (1982), publicado dentro del monográfico por el centenario de la aparición editorial de *Ismaelillo*. Arenas, como ya vimos ocurrió en el caso del colectivo de *Exilio*, construye una genealogía de la literatura cubana cuya mejor producción, en

⁴⁸ El primer congreso tuvo lugar en París, en abril de 1979.

términos de aceptación de una total responsabilidad por el destino de la nación, ocurre fuera de los límites geográficos del país y lleva hasta el ideólogo por antonomasia del ser cubano en busca de soberanía, Martí. Asumiendo el lenguaje monocromático y maniqueo propio de la Guerra Fría, Arenas acusa en su artículo a la revista *Areíto* de ser un “órgano oficial de la tiranía castrista en los Estados Unidos” (9) tras publicar este un ensayo en el que argumentaba la imposibilidad de crear una literatura cubana auténtica si esta nace despegada físicamente del suelo natal. Esta polémica constituía, junto al cuestionamiento de la verdadera naturaleza del régimen cubano en materia de justicia social y libertades civiles, el eje sobre el que se articulaba desde las publicaciones de la diáspora, hasta mediados de los años noventa,⁴⁹ la demarcación de una zona de producción y validación de lo cubano.

El ejemplar del 11 de noviembre de 1981 de *Noticias de Arte* merece destacarse porque constituye el primer monográfico de lo que ya para ese entonces se conoce como la generación artística y literaria de Mariel. Este número especial evidencia al menos dos hechos: uno de ellos es que previo a esta revista ya el grupo era identificado como una unidad, al margen de las razones de tipo formativo, cohesionada por la experiencia traumática de la represión policial en Cuba y una agenda política contra el autoritarismo castrista. La portada de este monográfico aparece con una obra de Ernesto Briel (el cual figura como pintor del Mariel) y dos listados de intelectuales que el lector ha de conocer y asociar con este grupo. El título en portada es “Mariel: escritores, pintores” y los dos listados que aparecen en primera página son:

Escritores: Juan Abreu, Reinaldo Arenas, René Ariza, René Cifuentes, Miguel Correa,
Reinaldo García Ramos, Ismael Lorenzo, Delfín Prats, Roberto Valero, Carlos
Victoria [y] Pintores: Carlos José Alfonso, Jaime Bellechasse, Juan Boza, Ernesto Briel,

⁴⁹ Tal vez la excepción a esta visión binaria de la literatura cubana (*dentro* vs. *fuera*) desde su fundación en los años ochenta sea la revista *Linden Lane Magazine* (1982 –).

Armando Cruz, Hermanos Currás, Pedro Damián, Víctor Gómez, Agustín Stewart Gaínza, Julio Hernández Rojo, Luis Molina, Héctor Nieblas, Luis Pardini, Gilberto Ruiz, Jesús Selgas, Jorge Toranzo, Andrés G. Valerio.

Aunque la totalidad de los escritores colaboraron posteriormente con la revista *Mariel*, sólo algunos de los artistas plásticos participaron en ella. Se articula de esta manera una diferenciación, dentro del conjunto de la literatura cubana en la diáspora, de un colectivo que aparece identificado con una marca traumática en el seno de la historia nacional. Cuando *Noticias de Arte* publica este número especial inaugura un espacio de legitimación para este grupo estigmatizado por la opinión pública norteamericana como consecuencia de artículos muy negativos publicados por los medios de prensa generalistas. *Noticias* está entonces haciendo constar la envergadura intelectual del éxodo del Mariel, formado educativamente en Cuba, y también lo avala dentro del mercado de consumo de arte en las nuevas áreas de relocalización en los Estados Unidos.

En el artículo de Arenas publicado en este número, “La generación del Mariel”, la condición de escritor cubano y la de sujeto migrante y exiliado (ya sea territorialmente, de las instituciones políticas y culturales gubernamentales o de la lógica mercantil de la sociedad capitalista) se determinan una a otra. En este caso el socialismo o el comunismo sólo constituyen el mismo mal agudizado, las causas de la alienación del artista cubano tienen sus raíces lejos en la historia de la nación:

Si alguien asume algún día la temeraria labor de valorizar cabalmente la literatura cubana, le será fácil constatar que sus mejores autores –los más auténticos, los más universales, los más cubanos– han escrito sus obras en el desamparado exilio o en el acoso desesperado. Tanto en este siglo como en el pasado. [...] (2)

Pero si se admite, como hace Arenas, la interdependencia entre la creación de una literatura que salvaguarda ciertas esencias o rasgos de lo nacional y la condición de pérdida, dislocación y ajenidad que implica la categoría del exilio, se deduce que la producción de obras que precisen reafirmar la idea de lo nacional distintivo desaparecería en la medida que las instituciones rectoras del Estado instauren la libertad creativa como parte integral de un programa de justicia social. Otra vez reaparece así el aliento utópico de mucho de los editoriales dados por la diáspora cubana, el diseño fragmentado de una polis posible que suture una herida o desequilibrio que se asume como permanente en el proceso de maduración histórica de Cuba como nación.

El mismo artículo de Arenas incluye un recordatorio de escritores, pertenecientes la mitad de ellos a la primera ola de exiliados, que dos años más tarde serán los dioses tutelares de *Mariel*, consiguiendo cada uno de ellos en la revista ensayos y selecciones de sus obras: Martí, Lezama, Virgilio, Lydia Cabrera, Julián del Casal, Juan Clemente Zenea y José María Heredia. Arenas también dicta en su escrito las condiciones para ser identificado como un intelectual que en verdad pueda encarnar y dar voz a una tradición nacional en el contexto de la diáspora. Estas cualidades radican sobre todo en haber experimentado en carne propia un amargo rito de paso: haber sufrido represión en Cuba durante los veinte años transcurridos de Revolución, incluso prisión, y haber escrito alguna(s) obra(s) que confiscaran las autoridades o que hubieran podido sacar clandestinamente del país y en algunos casos publicar (2). Es decir, se autoconstituye en el paradigma del escritor exiliado. Se da por sentado que una obra literaria tan severamente perseguida por la oficialidad en la isla poseía cierto grado de denuncia social, o de reacción estética al realismo socialista, o era la representación de subjetividades que no encajaban con el modelo de Hombre Nuevo al que alentaba la ideología estatal.

Siguiendo esta línea temática predominante, casi la totalidad de los textos marielistas en este número se concentran en narrar la coacción de las individualidades en la isla, en su realidad sometida al control de un poder autoritario y que como estética se refleja en la proliferación en estos escritores de la literatura del absurdo, la escasez material de los cubanos, los abusos contra la creación intelectual y la nostalgia y memoria de los compañeros de camino, conocidos en un marco de ilegalidad política, y que no tuvieron medios ni oportunidad para abandonar el país. Es sintomático que se incluya en este número como un escritor más del Mariel a Delfín Prats, apareciendo como autor del poema “Lenguaje de mudos” (17), a pesar de que este se hallaba en Cuba y sin posibilidades en ese momento de dejar el país.⁵⁰ El texto de Roberto Valero, “Disidente cubano” (16), publicado en la página contigua al poema de Prats, se encarga de explicar las circunstancias personales de Prats como metáfora de la condición oprimida de los escritores con independencia creativa que todavía viviesen en Cuba.

Otro de los rasgos editoriales que tienen una función discursiva relevante para construir la imagen del escritor cubano en el exilio, son las breves notas biográficas que acompañan a la selección de textos de cada autor o que aparecen en el reverso de portada o al final de la revista.⁵¹ Por ser un modelo aplicado con mayor o menor flexibilidad en cada uno de los escritores, tomemos de muestra estos tres ejemplos que corresponden a las notas que describen la trayectoria personal y artística de René Ariza, Miguel Correa y Reinaldo García Ramos, los tres figuras determinantes en el posterior surgimiento de *Mariel*:

⁵⁰ El libro homónimo de Prats, *Lenguaje de mudos*, nunca circuló en las librerías cubanas al sufrir la censura tras haber sido publicado y a pesar de que obtuviese el premio David de poesía en 1969, otorgado por la UNEAC. Su autor fue destinado durante un tiempo a un campo de trabajo y posteriormente fungió como ayudante de cocina en un comedor habanero.

⁵¹ Estos elementos compositivos son fundamentales en el caso de publicaciones como *Mariel* y *Linden Lane Magazine*, hasta el punto de constituir toda una narrativa paratextual que ofrece, a la vez, un código de lectura o interpretación de los textos literarios elegidos de cada autor, parte del trayecto vital de este y una partícula de la historia del país.

René Ariza. Actor, cantante, bailarín, narrador, poeta, pintor y dramaturgo (Premio UNEAC, La Habana, 1967, por su obra teatral *La vuelta a la manzana*). Encarcelado por intentar sacar un manuscrito fuera del país, fue condenado a 8 años de prisión en 1974, de los cuales cumplió cinco. Desde 1980 reside en Miami, donde estudia, escribe y trabaja. Nació en 1940 en La Habana.

Miguel Correa. Nace en Placetas, provincia de Las Villas, en 1956. Poeta y prosista. Cursó estudios de Literatura en la Universidad de La Habana, de donde fue expulsado por haber escrito un comentario en apoyo al escritor A. I. Solzhenitsin. Desde 1980 reside en New Jersey. Estudia en la Universidad de New York.

[...]

Reinaldo García Ramos. Nació en 1944, en Cienfuegos, pero residió en La Habana hasta que pudo exilarse en 1980. Ha escrito poesía, narración y ensayos. Es Licenciado en Letras, y tiene una larga experiencia como traductor y editor de literaturas europeas. Estuvo vinculado al grupo El Puente, que fue condenado y clausurado por el gobierno castrista en 1965. Desde entonces, no se le dio oportunidad de publicar de nuevo su obra en Cuba. Hoy vive en Nueva York, donde trabaja como traductor y se prepara para proseguir sus estudios de literatura. (*Noticias de Arte*, nov. 1981, 20)

Es evidente a partir de los tres casos elegidos que la edad no constituye un factor determinante a la hora de definir a la generación de Mariel, lo básico radica en haber obtenido una buena formación intelectual en Cuba. Esta queda en ocasiones trunca en el ámbito académico por la expulsión de las universidades de algunos de sus miembros –como Correa, Roberto Valero o Carlos Victoria– al ser acusados de “diversionismo ideológico” o por apoyar la causa de algún disidente del totalitarismo socialista. A esta acreditada preparación se une el haber comenzado

una labor creativa de valor para la cultura nacional y que termina siendo perseguida y castigada. Por último, el ciclo se cierra con el asentamiento del escritor en los Estados Unidos, donde se le representa gozando de trabajo y educación y donde retoma el ejercicio de la literatura.

Tangencialmente, se ofrece una nueva red de destinos geográficos que van a complejizar la red de asentamientos cubanos en el exterior: Miami, Nueva Jersey, Nueva York... A pesar de este cuadro ejemplar de redención personal e intelectual, la obra de estos escritores –la mayor parte ella de fuerte contenido autobiográfico– dista bastante de ser una actitud complaciente con su inserción en un ámbito mercantilizado y culturalmente extraño. La generación de escritores de *Mariel* es, sin duda, la primera en cuestionar colectivamente las verdaderas posibilidades de un trasplante identitario. Las temáticas vinculadas directamente con la realidad cubana dejada atrás se convierten también en un sortilegio del que pocas obras de este grupo logran liberarse. La literatura funciona en gran medida como reescritura de un pasado que, cuando se vivía como presente, fue borrado simbólicamente con la desaparición de los manuscritos reclutados por la censura policial en la isla revolucionaria.

En abril de 1986, una vez que la primera época de la revista *Mariel* ha concluido, otro monográfico de *Noticias de Arte* sale publicado alrededor de este asunto. En esta ocasión cambia algunos nombres dentro del listado de escritores que destaca porque al hablarse de *Mariel* en la portada del tabloide ya el referente no es el éxodo cubano de 1980 sino la revista literaria que logró circular de 1983 a 1985. Una paradoja metonímica invisibiliza a algunos creadores e ilumina a otros, aquellos que colaboraron con la publicación: los escritores del *Mariel* son a partir de ahora los que escribieron *en Mariel*. Así, se transforma notablemente la partida de firmas, entre escritores y artistas plásticos, que aparecen asociadas con el nombre de la revista: Juan Abreu, Carlos Alfonso, Reinaldo Arenas, Jesús J. Barquet, Juan Boza, Ernesto Briel, René

Cifuentes, Miguel Correa, Carlos A. Díaz, Daniel Fernández, Reinaldo García Ramos, Lázaro Gómez Carriles, Ismael Lorenzo, Eduardo Michelsen, Raúl Molina, Gilberto Ruiz, Jesús Selgas, Roberto Valero, Carlos Victoria.

Por otra parte, hay un deseo de generar un parteaguas en la cronología del exilio, dividirlo en un antes y un después de la publicación de *Mariel*. Prueba de ello es que este número–homenaje en *Noticias de Arte* es financiado por Néstor Almendros, Reinaldo Arenas, Miguel Correa, Reinaldo García, Lázaro Gómez y Roberto Valero (todos ellos colaboradores muy activos de la publicación marielista y, en el caso de algunos, parte de su comité editorial).⁵² También se comentan en este monográfico dos películas sobre los refugiados cubanos llegados en el ochenta: *En sus propias palabras*, de Jorge Ulla, y *La ciudad de las carpas*, de Miñuca Villaverde. Se percibe en este hecho el intento de crear toda una constelación marielista que señalase un nuevo comienzo dentro de la comunidad del exilio, una redefinición de sus esencias –forzar a los aparatos ideológicos del exilio histórico a aceptar el cariz heterogéneo en términos raciales, de clase, género e identidad sexual de la emigración cubana– a las que se instó una y otra vez desde las páginas de la revista.

En el extremo estético y de densidad discursiva opuesto a *Noticias de Arte* se encontraba la revista *escandalar* (1978–1984), una publicación dirigida por el poeta Octavio Armand que igualmente logró continuar en circulación durante algunos años. Aunque contemporánea de *Linden Lane Magazine* y de *Mariel*, y con similares objetivos en materia literaria, *escandalar* mantuvo una línea editorial bastante más despolitizada que tales revistas. Su consejo de

⁵² La colaboración y divulgación entre los gestores de las revistas del exilio (sobre todo las surgidas a partir de la década del ochenta) no es algo infrecuente, lo cual habla de la concreción paulatina de un foro donde temas que interesaban en primera instancia a la población cubana emigrada pudiesen ser discutidos. En sus páginas es común la aparición de anuncios publicitarios y menciones a otras revistas que circulaban en ese entonces y a los libros que estas publicaban como casa editorial.

redacción estaba formado por una élite intelectual iberoamericana que incluía sólo a algunas figuras de gran resonancia dentro de la diáspora cubana pero con distinto grado de activismo político cada una de ellas. Así, al listado formado por los cubanos Guillermo Cabrera Infante, Lorenzo García Vega y Severo Sarduy, se agregaba un grupo multinacional compuesto por Roberto Cantú, Luis Domínguez, Pere Gimferrer, Ulalume González de León, Octavio Paz, Julián Ríos, Mark Strand, Guillermo Sucre, Mauricio Wacquez, Javier Sologuren, Salvador Garmendia y Ben Ami Fihman.

El conjunto de colaboradores de la revista tampoco menguaba ni en prestigio artístico ni en la variedad de contextos culturales de los que provenían. Asombra entonces que entre las firmas de Edgardo Cozarinsky, Jorge Edwards, Roland Barthes, Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso, José Donoso o José Emilio Pacheco, por mencionar algunas de las más ilustres, sólo excepcionalmente, como en el caso de Lydia Cabrera y sobre todo de Lorenzo García Vega, aparece la de algunos de los escritores que forman parte de la primera ola del exilio cubano. No es hasta 1982, cuando ya ha ocurrido el éxodo de Mariel, que en los números de enero y junio de *escandalar* sale publicado un monográfico sobre la literatura cubana en el exilio. Para este díptico se escogen trabajos de Armand, García Vega, Sarduy, Rafael Roche Monteagudo, Lydia Cabrera, Natalio Galán, René Jordán, Cabrera Infante, Carlos Franqui, Antonio Benítez Rojo, Julio Miranda, Mercedes Cortázar, Juan Rodríguez, Néstor Almendros, José Triana, Matías Montes Huidobro, Jorge Camacho, Armando Álvarez Bravo, Heberto Padilla, Ricardo Porro, Mario Parajón, Alfredo Lozano, Julián Orbón, Reinaldo Arenas, Piñera y Lezama Lima, considerados estos dos últimos por varias publicaciones de la diáspora como escritores que *de facto* escribieron desde el exilio, definido por el confinamiento espacial y editorial en la isla, la parte de su obra que coincide con el proceso revolucionario.

Repasando estos números monográficos y tomando en cuenta la aparición por esos mismos años de revistas como *Linden Lane Magazine* y *Mariel*, resulta evidente que la literatura cubana de la diáspora no logra cohesión hasta la incorporación de la oleada de escritores que sale del país a partir de 1980. El editorial de *escandalar* configura la materialidad de una “Cuba otra” –tal es su título– armada con las porciones de una literatura repartida por el mundo. Se niega la posibilidad de preservar una pureza identitaria resultado de la labor de intelectuales que sigan respondiendo a la política cultural de la isla. Paradójicamente, la ausencia de reconocimiento de la literatura de la diáspora, por parte de ciertas instancias letradas internacionales y de las instituciones culturales de la isla, ofrece las condiciones de abandono periférico e invisibilidad marginal necesarias para determinar que sea la literatura de la diáspora la portadora de una ontología de la distancia y la añoranza sin la cual es imposible que sobreviva una coherencia identitaria colectiva.

El discurso producido por la diáspora ya no es alteridad geopolítica sino país, patria, suelo tangible hecho de lenguaje, y lo es en tanto esta gramática refleja –a la vez que nace de ello– un estado de cosas que asemeja la situación de deriva social que vivía el país antes de llegar a ser nación. Es una vuelta a su umbral, a ese paso de territorio colonial a república en el que todo lo verdaderamente propio y auténtico estaba por escribirse y que los desaciertos de la historia nacional frustró. Otra vez no tardan en aparecer las notas del clamor utópico al cual la literatura sirve y por el que esta se constituye en espacio de convivencia: “[R]esulta evidente que la literatura cubana, para sobrevivir como tal, tiene que ser extraterritorial. [...] Fuera de Cuba se empieza a dar una posible nueva convergencia de lo insular. Lo insular: lo aislado. [...]” (“Cuba otra” 1).

El vínculo con la cultura cubana en esta revista reside en la manera de recobrar, redefinir y volver a fijar un concepto de nación. A pesar de la disparidad de los autores, estilos y géneros, hay temáticas constantes en muchos de los trabajos. Una de ellas es la reflexión o mención a la vida y obra de Lezama, tanto a su ética de resistencia en medio de los años duros de censura revolucionaria como a la calidad de su obra (principalmente *Paradiso*), ya entonces reconocida internacionalmente y desconocida en Cuba para la mayoría de la población lectora. Así, en un monográfico sobre Lezama aparecen los ensayos o testimonios de Armand (“El caso de la estatua y el fantasma”), Sarduy (“Como una oruga que humedece el gris”), Rafael Roche Monteagudo (“Arte de la piel”), Padilla (“Apuntes sobre *Paradiso*”), Ricardo Porro (“Cuba y yo”) y Arenas (“Los dispositivos hacia el norte”). El artículo de este último manifiesta la manera en la que el autor concibe a la comunidad cubana en los Estados Unidos como una más entre otros asentamientos de inmigrantes:

La torpeza es la del exilio cubano, que si bien en casi todos los campos ha mantenido una actitud y una voluntad admirables, no cuenta sin embargo con verdaderas editoriales y órganos de difusión capaces de antologar, publicar y revalorizar a toda la cultura cubana (cultura que ha sido siempre una manifestación del exilio), olvidando que una identidad nacional, un grupo étnico, un pueblo se define, permanece y trasciende por su creación artística. (197)

Al reconocer a la población cubana radicada en los Estados Unidos como “grupo étnico”, Arenas está incorporando un lenguaje que no pertenece propiamente al de la cerrada autorreferencialidad propia del pensamiento teórico cultural producido en el seno de la diáspora cubana. Este estuvo más pendiente en subrayar la excepcionalidad de la cultura insular afincada, resistente y productiva en ultramar. Este tipo de razonamiento predominó sobre todo durante las primeras

cuatro décadas de emigración posrevolucionaria y con la excepción de algunos teóricos de la hibridez cubanoamericana, quienes en ocasiones observan su propia trayectoria como sujetos híbridos en relación con otros grupos minoritarios que experimentan un proceso semejante al establecerse dentro del sistema multicultural norteamericano.

La visión de Arenas, sin embargo, aunque implícitamente admite que identifica al exilio como un grupo minoritario más entre otros, sugiere que este permanezca dentro de un estado de pureza identitaria que no sólo replica lo que pudiese definirse como una cultura cubana tal y como la producida sin adulteración en la isla, sino incluso llega a responsabilizar a los líderes económicos de la comunidad cubana en los Estados Unidos de una eventual disolución de todo lo que los distingue como grupo étnico. En este caso, el reconocerse como una minoría nacional más no sirve al propósito de enmarcar a los cubanos como “hispanos”, aceptando la realidad de un contexto multiétnico del cual sus coterráneos son sólo otro ingrediente, sino que, con vistas a no quedar disueltos e indiferenciados dentro de un conjunto multinacional homogeneizador, sólo la literatura podría ser capaz de preservar los rasgos identitarios de la comunidad ex-insular. En Cuba, por otra parte, no quedaría según él (y según muchas de las publicaciones de la diáspora, de las cuales este monográfico de *escandalar* es un buen ejemplo) un sistema literario que pudiera ser portador de esencias de lo nacional; todo depende de la preservación de una literatura nacional en el exilio.

Esta idea recorre también el artículo de Armando Álvarez Bravo en el mismo número, “La poesía cubana: realidad por la invención y la distancia”. Para Álvarez Bravo, “Cuba sólo es Cuba en la distancia, en la memoria, en las palabras. Ahora, la misión, la función esencial de la poesía, de las letras cubanas, es repetir la saga de lo mejor de sus protagonistas de otras épocas” (149). Para él, la concreción territorial de la nación se ha transmutado en un territorio de

palabras, mudándose a este archivo literario, abierto también a la producción del momento, con toda la maquinaria productora de las claves integradoras de un país. Observamos un recorrido de repliegue transhistórico, ya visto antes con otras variantes, hasta un momento pre-republicano donde refundar un concepto de nación que sustituya al espectro de país que es la isla en el presente. Tal acción, una vez más, es posibilidad y deber sólo de la clase letrada: “Poseemos Cuba porque somos dueños de las palabras que nada podrá destruir. Ahora más que nunca, desde el otro lado del mar, Cuba, su poesía, toda su literatura, es una empresa de la invención, de la imaginación, del lenguaje, de la libertad que se nos da lejos de sus costas” (149).

Es evidente en este artículo la intención de un borramiento de la presencia física y de la generación intelectual de la nación cubana circunscrita a las fronteras geopolíticas delimitadas por el Estado revolucionario. Se le deslegitima por la vía de convertir su dominio territorial en un espacio vaciado de cualquier contenido que remita a una manifestación tangible de lo nacional. Este nuevo ámbito que territorializar está siendo diseñado en la diáspora por voces diversas, con la sustancia de la palabra y del pensamiento. El exilio entonces sirve aquí como un lugar de enunciación fundacional, una plataforma donde construir un país por medio de discursos cruzados y consensuados dentro de la casta intelectual.

La más compleja teoría literaria del exilio en este monográfico se da en el ensayo poético “El cubano invisible”, escrito por Julio Miranda. El texto de Miranda comienza por un viaje de la literatura a la realidad, el exilio actual es descrito como manifestación profética de algo ya advertido dentro de la literatura cubana más canónica:

El cubano invisible deja sus huellas en la página, única nieve que le pertenece y única, también, a la que estaba destinado. Sin embargo, y gracias al sencillo procedimiento de salir a la intemperie, de dejarse cubrir, de hundirse y revolcarse, de lanzar y recibir, de

temblar, se ha ido ganando lo precario de la otra nieve –un don que se derrite: quedan las manos no sólo vacías sino mojadas– en ciudades, campos y montañas de varios países. Aunque ha seguido escribiendo la palabra nieve con esa obsesión del advenedizo, del extranjero, del tonto o del desmemoriado que se asombra siempre y cada vez que la descubre, la toca, la transita. (104)

En este texto de Miranda la idea de exilio, de querer exiliarse, ya está presente en la obra previa a la de los escritores contemporáneos de la Revolución. Se pueden citar, por ejemplo, los poemas de Julián del Casal o de Fina García Marruz donde la extrañeza al convocar la “nieve” en el contexto insular se aprovecha para esgrimir una ontología de lo cubano por medio de la carencia, de la definición por vía negativa de su naturaleza al evocar lo que no es y no tiene. El lugar del literato en este ensayo tiene un lugar más humilde, ignorado, como ausente para los demás, “invisible”. El exilio consiste –y el hecho de no circunscribirlo al contexto norteamericano ya es en sí mismo sugerente– en adentrarse en una zona multinacional (“en ciudades, campos y montañas de varios países”) donde la crudeza de lo vivido deja de asociar con el símbolo de la nieve, al escribirlo, una idea abstracta de refinamiento cultural, de sofisticación imposible en los predios de la isla.

Tal imaginería de linaje modernista es remplazada como saber a partir de una vivencia desengañada del medio donde el referente material de la nieve, objetivo, se produce. Sin embargo, parte de la complejidad del concepto de exilio que ofrece Miranda consiste en que, a pesar de que para el escritor cubano el símbolo de la nieve queda contaminado por su propia –difícil– experiencia de la intemperie en la errancia, cuando lo escribe canaliza su identidad nacionalista tratando de incorporar el componente de extrañeza o exotismo que el símbolo de la nieve le otorgaba en su existencia pre-exílica. En otras palabras, pese a que lo lejano y extranjero

ya no lo siguen siendo, pues ahora es la entraña misma de la cotidianidad, desde la literatura escrita en el extranjero esta condición de cercanía no se naturaliza del todo. A pesar de que siga siendo experiencia diaria el estar en otra parte que no es el lugar de origen, se escribe como si no fuera algo inmediato, fuente de saber y de nuevas influencias sino que el asombro por esta condición se renueva literariamente una y otra vez. Sin abandonar su mónada cultural, el escritor cubano cada día llega por primera vez al entorno de lo raro, reitera hasta el infinito su negación tácita de lo que irremediablemente vive, asume lo obvio como extraordinario.

Tal vez sea también en las páginas de Miranda⁵³ donde por primera vez oigamos hablar de biculturalismo o hibridez por parte de un escritor cubano que deja la isla después de haberse formado intelectualmente en ella:

[Y]o soy medio cubano, la mitad de uno, o acaso la tercera o la cuarta parte, una cubanidad que disminuye (¿o se concentra?) pero también que se exagera, se mitifica, se objetiva en absurdos como conservar la nacionalidad y pasaporte para ser detenido, registrado, fotografiado, fotocopiado, interrogado y alguna vez deportado en fronteras que se electrizan ante la llegada del cubano. (104)

[...]

Soy, entonces, cubano pero no sólo soy cubano. Fui funcionalmente español durante cinco o seis años; soy funcionalmente venezolano desde hace cinco o seis años. Mañana seré quizás funcionalmente italiano o portugués o de nuevo español. (105)

El nacionalismo de Miranda, como vemos carece de cualquier soporte esencialista. El cubano emigrado es un sujeto sometido a control, definición, permanentemente observado por los otros

⁵³ Julio E. Miranda (1945 – 1998) dejó Cuba a principios de la década del sesenta y, tras recorrer varios países, se instala en Mérida, Venezuela, en 1968. En este país llegó a ser muy influyente en los debates sobre la literatura venezolana.

Estados por donde transita. Esta dialéctica de la observación y la definición ajena de lo que uno es fija una identidad –una etiqueta más bien que viene de fuera de la comunidad de coterráneos– a la que hay que seguir alimentando con “poses” étnicas que Miranda reconoce como carentes de sustancia real, de fundamento ontológico.

La cubanidad constituye una energía que se va perdiendo, una integridad que se deshace pero cuyo desgaste, imposible de evitar, debe ocultarse. Hay una angustia implícita en el querer parecerse al sujeto fijado por la foto, la burocracia estatal y el pasaporte, con un sentido de pertenencia a un pasado que se va erosionando. Reconocer que en este proceso de negociación identitaria hay una componente de mitificación equivale a invalidar las afirmaciones ya leídas, por ejemplo, en los casos de Arenas y Álvarez Bravo, sobre la posibilidad de erigir un ideal puro de nación desde las coordenadas del exilio. Por otro lado, Miranda también celebra su posicionalidad identitaria al reconocerse nacional de un país (cubano, español, venezolano, italiano) según su relocalización territorial y su praxis como parte de una nueva población. La hegemonía cultural del “otro” es asumida y actuada, el nacionalismo es un espacio vacío que ocupa voluntaria y temporalmente un sujeto. En última instancia, ser de alguna parte es recordar también lo que se ha sido en otras:

Patria dispersa que comienza en mi cuerpo “de amor y de escritura” y que, como una telaraña, cubre parte del mundo deteniéndose aquí y allá, rodeando, tocando suavemente –para que no se desmoronen– los grumos de sentido que reconozco: “amigos, amigas, trozos de ciudades, paisajes, algunos libros, films, cuadros, piezas musicales”. Desde luego, también en esa patria dispersa hay elementos cubanos (sabores, ritmos) pero no constituyen una totalidad que envuelva a lo demás, sino que se integran en ese acarreo, en

ese flujo: la patria dispersa es otra modalidad de lo barroco: una quincalla viva, un circo en espiral. (105)

El concepto de origen nacional para Miranda radica en una memoria cohesionadora que se traslada, portátil. Funciona como una órbita individual coherente en cuyo centro se encuentra el cuerpo, la conciencia de sí, no del conjunto humano sino de su filtrado por la rememoración. Cuba o lo cubano es un ingrediente más dentro de un tejido de recuerdos, fijados al presente por la vía afectiva y de la escritura junto a otros núcleos de memoria cuya totalidad hacen una patria personal. Esta puede funcionar también como un *ars vivendi*. La dispersión del sujeto, su errancia por mundos que son fuentes a donde se va a buscar destellos muy concretos que confirmen que se está viviendo, termina siendo algo común a la experiencia del hispanoamericano, una forma de acontecer en la historia explicada a través de una teoría estética como el barroco.

En un registro lingüístico y político bien distinto a las publicaciones vistas hasta ahora se ubica la revista *Areíto* (1974 – 1985 en su primera época). Como es sabido, esta revista fue fundada en gran parte por cubanos y cubanoamericanos que como niños y adolescentes fueron obligados por sus padres a abandonar Cuba dentro de la llamada Operación Peter Pan. Otros miembros del equipo de la revista habían llegado a los Estados Unidos con su familia a una edad muy temprana. En todos los casos, les animaba la voluntad de conocer el país de origen y mediar entre las autoridades cubanas y el exilio tradicional con vistas a permitir los viajes a Cuba de sus ciudadanos radicados lejos de la isla. En la búsqueda de este espacio común de diálogo la revista hizo suyo bastante acriticamente el discurso oficial cubano respecto a sus emigrados y respecto a la política hacia la isla de las distintas administraciones estadounidenses. En respuesta, la violencia en rebatir sus propuestas desde algunos grupos del exilio cubano no se hizo esperar y

en varios medios de prensa y publicaciones (incluido *Maribel*) se abrieron frentes de negación y crítica sistemática de lo que salía publicado en *Areíto*.⁵⁴

En el Consejo de Dirección de los primeros números de la revista se encontraban Francisco Aruca, Lourdes Casal, Marifeli Pérez-Stable, Albor Ruiz y José Ramón Villalón, figuras algunas de ellas determinantes en el desarrollo de los estudios cubanos en los Estados Unidos.⁵⁵ Las colaboraciones en la revista incorporan también por primera vez en una publicación de la diáspora cubana un conjunto amplio de autores cubanos radicados hasta ese momento en la isla y de cubanoamericanos. Dentro de esta nómina podemos mencionar a Eliana Rivero, Román de la Campa, Jesús Díaz, Miguel Barnet, Dolores Prida, Norberto Fuentes, Antonio Benítez Rojo, Eliseo Diego, Raúl Rivero, Rebeca Chávez, Senel Paz, Emilio Bejel, Roberto Fernández Retamar y Gerardo Mosquera. Con ello, como indica el “Editorial” del segundo número (1974), se ofrece “la legitimación de un pluralismo ideológico en el exilio que, indudablemente, es anatema para los que controlan la prensa exiliada” (52).⁵⁶

Con el primer número de la revista, su equipo se distancia ideológicamente de las visiones del exilio examinadas hasta ahora. Para *Areíto*, la identidad nacional pierde consistencia

⁵⁴ Para tener noción de las reacciones que provocó entre la prensa de Miami que representaba los intereses del exilio “tradicional”, se pueden consultar el editorial del nro. 2 de 1974 y el artículo “*Areíto* responde” publicado en el siguiente número.

⁵⁵ Para el décimo aniversario de la revista, en 1984, *Areíto* contaba con un Consejo de Dirección numeroso, que incluía a creadores como Max Azicri, Emilio Bejel, Lourdes Casal, Roberto G. Fernández, Iraidá López-Íñiguez, Marifeli Pérez-Stable, Yolanda Prieto, Eliana Rivero, Albor Ruiz, José Ramón Villalón, Sonia Rivera Valdés, e incluso algunos de ellos radicados en Cuba como Julio García Espinosa, Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego (estos tres últimos desde 1981). Igualmente pasaba con su Junta de Asesores, que se ampliaba a otros cubanos –Roberto Fernández Retamar, Manuel Moreno Fragnals y José Juan Arrom– y también a intelectuales latinoamericanos: Gabriel García Márquez, Clemente Soto Vélez y Hernán Vidal.

⁵⁶ El editorial de *Areíto* no cuestiona, por otro lado, la censura y la ideología monocromática en las publicaciones de Cuba. Otro editorial, esta vez fechado en 1987 durante la segunda época (1987 – 1994), vuelve a referirse a la voluntad de la revista de “contribuir a la democratización del proceso político de nuestras comunidades [en el exilio]” (“Contribuir” 2), sin que ello implique una modificación de la actitud del gobierno cubano hacia las posturas disidentes de la agenda oficial monopartidista por parte de ciudadanos cubanos residentes en el país. Un par de décadas más tarde uno de los colaboradores de la revista comenta: “Fuimos duros con el exilio de los 60 y duros con el lado colonialista de los Estados Unidos, y, al mismo tiempo, flojos con la Revolución” (de la Campa 140).

en la medida en que la comunidad en la diáspora se distancia física y políticamente de las consideraciones del Estado cubano sobre el tema de la emigración de sus nacionales:

Es ilusorio pensar que nuestra tradición nacional pueda mantenerse por tiempo indefinido en un pedacito de Miami, Nueva York o New Jersey. Nuestra tradición nacional está íntimamente enraizada en Cuba, su historia, sus héroes, sus mártires y su pueblo.

La cubanidad, sin embargo, conlleva actualmente otra dimensión que está determinada por la Revolución Cubana. Sabemos que si no intentamos una comprensión más amplia del proceso cubano, tenemos que enfrentarnos con la perspectiva dolorosa e inadmisible de renunciar a nuestra cubanidad o de estancarnos en cuanto a su desarrollo; es decir, ser poseedores de una cubanidad que por su desvinculación con el Estado dentro del cual se desarrolla, llegue a ser una concepción subjetiva de la misma. (“A nosotros” 1)

En este caso ya no es la comunidad de ilustrados en el exterior quien puede re-crear un nuevo paradigma de nación que continúe o conecte (aunque sea dentro de la figuración discursiva) con el de los Padres Nacionales de fines del siglo XIX cubano. Las sucesivas generaciones de cubanoamericanos irán perdiendo progresivamente su pureza identitaria nacionalista, de población vinculada a un Estado-nación se convertirá en una minoría conviviendo con otras, supeditadas todas al gobierno de otra nación. Para los de *Areíto* ser cubanoamericano no conlleva un valor cultural en sí mismo si no se es aquiescente con las ideas acuñadas por el oficialismo habanero. Según estas afirmaciones, toda validación de su particularidad étnica quedaba sujeta a la agenda del gobierno cubano.

En ocasiones, se admite de manera tácita que no es hasta la emigración producida a partir de la década del noventa, con la pérdida de las subvenciones soviéticas, que la emigración empieza a estar dominada por un interés económico más que de divergencia política. Sin embargo, en una entrevista a Lourdes Casal para el número inaugural de *Areíto*, esta asegura que ya para esas fechas, los setenta, el exilio cubano se ha ido despolitizando, debido principalmente a las obligaciones del inmigrante frente a la sociedad que lo recibe, lo abrumador de la subsistencia en una sociedad más compleja que la cubana (“2 semanas” 22). De ser cierto lo que plantea Casal sobre esta supuesta pérdida de combatividad ideológica a partir del setenta, la comunidad cubana letrada –cuya voz desde las revistas hemos podido leer hasta ahora– transita en un sentido totalmente contrario a la tendencia descrita por Casal. La razón por la que se la entrevista en este número resulta en sí misma elocuente; el motivo reside en su regreso de un viaje a Cuba por una quincena para participar como miembro de la Brigada Antonio Maceo formada por jóvenes cubanoamericanos en apoyo a la Revolución. Esta circunstancia convierte a Casal en una testigo privilegiada de una realidad social hasta ese entonces formada sobre todo a partir de los recuentos (notablemente distintos) de los sucesivos inmigrantes cubanos que se sumaban a la diáspora.

El artículo de Lourdes Casal “Cuba, abril–mayo 1980: la historia y la histeria” cubre en diez páginas los sucesos de la embajada del Perú en La Habana y el consiguiente éxodo masivo hacia la Florida pocos meses después, o sea, el origen de la oleada migratoria del Mariel. La versión de los acontecimientos, su origen, y las reflexiones debida a estos apenas se aparta de la publicada por el oficialismo cubano. Casal no hace referencia en este escrito a la notable concentración de escritores y artistas en esta ola migratoria y, paradójicamente, su representación

de los inmigrantes que llegan a La Florida coincide con la de los medios de prensa norteamericanos y contribuye a fijar la leyenda negra sobre los llegados por el Mariel:⁵⁷

El grupo más numeroso e importante es el de aquellos que por su marginalidad, por su falta de educación para pertenecer al proletariado cubano, que cada vez tiene que hacerse más educado por las necesidades técnicas del desarrollo, vivían de pequeños negocios sucios, de la bolsa negra, del robo, etc. Estos elementos no habían emigrado antes, porque no habían tenido la oportunidad, porque estos individuos –muchos con antecedentes penales– no cumplían las condiciones de inmigración de la mayoría de los países del mundo. (23)

Este criterio higienizante que trae a la memoria preceptos positivistas implica, por un lado y siguiendo la lógica del primer editorial de *Areíto*, que este cuerpo de emigrantes que abandona la isla avala la pérdida de su identidad nacional una vez que acepta y desea su alejamiento del territorio nacional cubano. Por otra parte, esta renuncia no es vista por Casal como algo sacrílego o lamentable, debido a la supuesta condición lumpen de este conjunto de ciudadanos. El fracaso por no funcionar socialmente a la medida del modelo del Hombre Nuevo aún vigente en Cuba a comienzos de los ochenta implica a la larga también entrar en un limbo de ciudadanía; el apartarse del paradigma de sujeto legitimado por el Estado revolucionario constituye un

⁵⁷ Un artículo de Carmen Hernández publicado en la misma revista (en su Segunda Época) cerca de una década después ofrece una visión de esta oleada migratoria de un modo más objetivo. Comenta Hernández que los llegados por el Mariel “no recibieron status de refugiados sino de entrantes, categoría que los dejaba en un limbo legal. No fue hasta 1984 que se aplicó la Ley de Ajuste de 1966. Por último, este grupo cargó desde un inicio con el estigma de antisociales, delincuentes e indeseables. Ni la comunidad cubana establecida ni el gobierno estadounidense querían ver estropeada la imagen de éxito y prosperidad creada sobre el ‘triunfante exilio cubano’”(63).

En diciembre de 1984 se firma un pacto migratorio entre las autoridades cubanas y las norteamericanas: Cuba acepta el regreso de 2.746 de los cubanos presos (incluidos los que llegaron por el Mariel ya con antecedentes penales y aquellos que los cometieron posteriormente en los EE.UU.) y Washington daría visa a 3.000 ex-presos y a sus familiares. Se reanuda la inmigración cubana (suspendida desde 1980 tras el Mariel) a un ritmo de 20.000 personas anualmente (63); Cuba suspendería en mayo de 1985 este pacto por la salida de Radio Martí (64); hasta este momento se habían deportado 201 cubanos. En noviembre de 1987 Cuba y EE.UU. firmaron un nuevo tratado migratorio, en esta ocasión Cuba admitiría la expatriación de 2.545 presos.

elemento reductor del grado en que ese individuo representa o encarna las señas identitarias que pudieran estar asociados con el país.

Con una lógica similar pero en sentido contrario, Casal consigue ser considerada una cubana sin ninguna clase de contaminación debido a su “buena conducta” por cuestionar la naturaleza de su hibridez cultural como cubanoamericana, el carácter arbitrario de esta ambigüedad o relatividad identitaria. En un artículo de 1981 escrito por Jesús Díaz en homenaje a la escritora y publicado en la revista, aunque originalmente fue presentado en el Seminario de la Cultura, la Literatura y la Crítica Literaria en la Cuba Contemporánea, el entonces ideólogo de las instituciones culturales cubanas confirma en la obra de Casal la inmanencia de una voz que expresa su autenticidad como cubana. Así, Díaz valora el tantas veces citado poema de Casal, “Para Ana Veltford”, como un texto *capital* “dentro de nuestra poesía” (“Homenaje” 7). Este gesto de territorialización y homogenización cultural de la persona pública de Casal, por hacerse en un sentido inverso al acostumbrado en la historia cubana más reciente (perder en cubanidad por alejarse afectiva y/o físicamente de las fronteras geográficas y políticas del país), necesita ser disculpado antes los patriarcas letrados que velan por la pureza de la matriz nacional:

Y para mí, me perdonan Cintio [Vitier], Guillermo [¿Rodríguez Rivera?], descubrí a una gran poeta cubana, una persona no solamente de una calidad de expresión lírica y dramática sino de una vocación de honestidad que me conmovió de una manera particular.

[...] Lourdes supo como nadie estrechar esa mano [la ofrecida por el pueblo cubano], devenir en soldado, combatiente de la Revolución en las entrañas del monstruo [los EE.UU.]. [...] Y con esa lucha se gana un derecho, que es el derecho de ser de manera plena cubana. (7)

A juzgar por las consideraciones de Díaz, cumplir a cabalidad determinado código de buena conducta puede autenticar los vínculos entre el sujeto y una nacionalidad en particular, por encima de consideraciones como los lazos sanguíneos o los sentimientos de arraigo cultural en el país. Las acciones del sujeto político dominan sobre el de la identidad cultural. La legitimación desde las instituciones letradas de una identidad nacional vinculada de manera excluyente con los límites territoriales del Estado nación cubano es matizada en un editorial posterior. En este caso las fronteras cubanas se pueden desplazar simbólicamente y adentrarse en las comunidades hispanas de los Estados Unidos si se cumple antes con un manual de ciudadanía basado estrictamente en un criterio político:

[N]osotros, los que vivimos en los Estados Unidos y nos vamos integrando –y aportamos– a su naciente y genuina cultura latinoamericana, al mismo tiempo, al acercarnos al proceso [revolucionario] que se vive en la Patria, somos también parte de una realidad cubana global. [...] (“¿Qué podemos...” 4)

De manera que se erigen por esta causa nuevas fronteras en el seno de las comunidades hispanas de los Estados Unidos. Los cubanoamericanos alineados con la postura del gobierno insular son más hispanos respecto a la población norteamericana, mientras son a la vez más cubanos que culturalmente híbridos respecto a los demás comunidades de hispanos, incluido el exilio histórico cubano. Así continúa el editorial hablando de este tipo de cubanoamericanos que se asume como una *generación puente* (4), híbrida culturalmente aunque favorable y abierta a una “adaptación positiva” (4) en relación con el criterio que de la emigración se manejaba desde La Habana:

[D]e nuestras convicciones históricas, de nuestra aceptación del presente y del futuro de la lucha cubana –que es la lucha latinoamericana– se define asimismo esta cultura nuestra que es de fuera, pero que tiene sus raíces muy dentro de aquel Territorio [el cubano]. (4)

Cabría preguntarse si la latinoamericanización del cubanoamericano, por la vía de su acercamiento al gobierno cubano, convierte entonces a los miembros de las demás comunidades hispanoamericanas en los Estados Unidos que no coincidan con este ideario en expatriados de sus respectivos países y del proyecto latinoamericanista. En este combate de hegemonías al interior de la comunidad cubana en el exilio, el desplazamiento de fronteras y las reterritorializaciones ocurren como hemos visto en varias direcciones y no excluye, aunque sea de manera indirecta, al resto de hispanos asentados en los Estados Unidos. En un reposicionamiento contrario a la lógica transnacional de los exiliados cubanos pos-revolucionarios, la comunidad cubanoamericana representada por *Areíto* puede recobrar un origen más allá del territorio norteamericano, acercarse afectivamente a una tradición que se incorpora desde una añoranza reconstruida a partir de la praxis cultural de sus padres, no de una ciudadanía heredada o de derechos civiles vinculantes con la nación cubana. Pero esta asunción, por el contrario, se le impide a los emigrados provenientes de Cuba:

A los verdaderamente expatriados, *desposeídos de nación por su propia intransigencia*, les queda la quimera de pensar que conservan cubanía en el destierro, pero para un número apreciable y creciente de cubanos de fuera, gracias a la recuperación de su más auténtico patrimonio nacional, en realidad ese destierro ha dejado de existir. (5, énfasis mío)

No queremos concluir esta genealogía de revistas cubanas de la diáspora que componen el antecedente o son contemporáneas de *Mariel*, y que ofrecen un panorama de lo que se discute en

las comunidades de la diáspora respecto a determinados marcadores que garantizarían una representación identitaria de la nación, sin mencionar otros ejemplos de publicaciones, en este caso fechadas a partir de la desaparición de *Mariel*, que nos llevan hasta la etapa en que *Encuentro de la Cultura Cubana* (analizada en el capítulo 4) comienza a circular.

Comenzaremos con dos artículos publicados en *La Nuez. Revista de Arte y Literatura* (1988–1994). Concebida en Nueva York y dirigida por Rafael Bordao, *La Nuez* publica lo mismo a autores cubanos de la diáspora y a cubanoamericanos que a escritores iberoamericanos. A partir de 1991 esta publicación es rebautizada como “revista internacional” y se incrementa la presencia de colaboradores extranjeros. En las “Palabras iniciales” que abren el primer número no hay referencias de ningún tipo al exilio. Sin embargo, se incluye en este mismo ejemplar un artículo de Reinaldo García Ramos (uno de los principales colaboradores de *Mariel*) sobre la obra poética de Jorge Oliva.

En “Recordando a Jorge Oliva”, García Ramos establece una equivalencia entre Cuba y el gobierno autoritario de la Yugoslavia de Tito (“Recordando” 4). También comenta la trayectoria emocional del exiliado. La primera de ellas, según el autor, se expresa en la admiración por el nuevo país y, después de algunos años, en el “retorno espiritual hacia las imágenes dejadas atrás en el país de origen, hacia las costumbres y tradiciones que nos identifican por encima de la aberración histórica y el poder dictatorial” (5). Para este autor (y esta es una idea que recorre la obra de ficción de muchos escritores de *Mariel*), el exilio es pérdida inevitable y pese a todo esfuerzo por afianzar la fuente validadora de lo cubano en un territorio transfronterizo, las características inalienables de la nueva sociedad lo hacen imposible. El resto del texto es un recuento de los rastros de la nostalgia en la obra poética de Jorge Oliva, de esa “pasmante tristeza del que sabe que lo que recuerda no es sólo irrecuperable debido a

brutales circunstancias políticas, sino también imposible de asumir interiormente de la misma manera que una vez lo obtuvimos” (5).

La Nuez incluye con profusión textos y reseñas de libros de autores cubanos en el exilio, como forma de difundir su literatura dentro de la comunidad en el extranjero. En el número 7 (1991) se publica un trabajo de Gerardo Piña-González titulado “Mejor la destrucción, el fuego: Manuel Ramos Otero (1948–1990). In memoriam”. Aquí su autor otorga a Ramos Otero una condición que lo iguala a la de los marielitos ante la diáspora puertorriqueña. De acuerdo con Piña-González, otros probaron haber dudado de la “puertorriqueñidad” de Ramos Otero (9). Esto convierte al poeta puertorriqueño en un arquetipo semejante al del escritor del Mariel: un disidente social por haber experimentado una alienación múltiple en tanto “homosexual, exiliado y proscrito en un medio hostil y violento” (9). En el caso de este ensayista, se ratifica el concepto de “doble exilio” vivido por el éxodo del Mariel frente a la sociedad norteamericana y a la pujante comunidad cubana local. Por la vía literaria, además, se puede compartir esa sensación de doble ajenidad que convierte al escritor del Mariel en un igual a otros autores de la diáspora hispano-caribeña, también disonantes frente a la normativa social, radicados en Estados Unidos.

Fundada en California por Carlota Caulfield, aparece de 1984 a 1990 *El Gato Tuerto*. En esta publicación se incluye principalmente poesía, mucha de ella perteneciente a autores no cubanos o cubanoamericanos y con la misma regularidad son publicados poemas en inglés o en una traducción de Caulfield. Antes del dossier “Voices of Three Cuban Women in Exile. Magali Alabau, Lourdes Gil and Juana Rosa Pita” (1990), donde Caulfield entrevista a estas escritoras y selecciona parte de sus poemas, ya había publicado en esta revista la selección “Hispanic Women Poets and Writers in the United States” (1987), prueba del interés de Caulfield por la escritura que se estaba produciendo dentro de las comunidades hispanas en EE.UU.

Como parte del cuestionario en inglés a Alabau, Gil y Pita, Caulfield incluye estas preguntas: “How does exile has shaped [sic] your poetry of the Twentieth Century?” (“Voices” 1); “Did you find many obstacles publishing in the U.S.? Do you think that being an exiled Cuban poet/writer is an obstacle?” (1) Las respuestas de las primeras dos autoras son relevantes en la medida en que muestran una redefinición individual, antes que comunitaria, del estado de exilio y su relaciones con la producción literaria. A la primera de estas preguntas, responde Alabau: “It means to live with fear, anxiety, marginality. I suffer from different sorts of exiles, coming from another country, and being a woman, and a lesbian. I feel the latter the most. Because of it I was forced to leave Cuba. [...] With references gone, it becomes a very static way of life; it is anonymity, desertion” (2). Aquí se eslabona un sistema de categorías identitarias por las cuales el sujeto puede considerarse un exiliado en distinta medida. En un orden descendente, predomina en este caso una alienación social y territorial por motivos de identidad sexual, luego de género. Pero esta alienación se encuentra en ambas partes del eje migratorio, por lo que se pasa de nadie, el anonimato, en el país de origen, a ser nadie, el estatismo, en el país receptor. La identidad nacional no es conflictiva ni se añora pues a su juicio nunca se detentó en realidad.

En el caso de Lourdes Gil, esta responde a la primera cuestión: “Exile changed me profoundly. It created a permanent sense of alienation from some primeval sustenance, which is not necessarily Cuba but an ontological awareness. This is compensated by an extended field of vision” (2). Gil tampoco hace distinciones entre el exilio cubano y el de otros artistas occidentales:

I think exile has become a condition of many contemporary writers. In the U.S. you have Gertrude Stein, Hemingway, Fitzgerald, Henry Miller, Anaïs Nin, Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, etc. In Latin America it is even more endemic: Cortázar, García Márquez, Carpentier, Sarduy, Asturias, Fuentes, Donoso, Puig, Cabrera Infante, Benedetti and

many others. Exile has made the alienation of the man [sic] in modern society more acutely distinguishable, more palpable. (3)

La condición de exilio es percibida en este caso como un plus dentro de las capacidades del artista para ser una voz profética, visionaria, dentro de su entorno dialógico. Hay una patria exílica común donde se reconocen entre sí los escritores nómadas, esos en la vena posmoderna que descreen de poder transmitir en su obra rasgos culturales con los que se defina una comunidad nacional y se represente a una nación, autores que irían contra la idea de imaginar una comunidad pues más bien son (auto)desterrados de ella.

En la primavera de 1982 sale publicado el primer número de *Linden Lane Magazine*,⁵⁸ una de las publicaciones más importantes de la diáspora cubana y precursora en algunos aspectos de lo que posteriormente fue *Encuentro de la Cultura Cubana*.⁵⁹ Fundada por Heberto Padilla, Belkis Cuza Malé y Reinaldo Arenas, este último formó parte del Consejo Editorial sólo durante los primeros cuatro números. Como en revistas anteriores, aquí aparece una pequeña reseña biográfica de cada colaborador, en la que se especifica cuándo salió de Cuba si es pertinente. Lo que aparta a *LLM* de sus contemporáneas es el amplísimo espectro de colaboradores que logra incorporar, diferenciándose entre ellos por edad, perfil político, tiempo en el exilio, relaciones con las instituciones culturales cubanas y lugar de residencia. En este sentido se puede decir que esta revista fue el primer caso de una publicación diaspórica que de manera consciente pretende ofrecer la imagen de la diáspora cubana como población dispersa en distintas coordenadas, sin

⁵⁸ Aunque la revista continúa saliendo en la actualidad, con una calidad y contenidos diferentes a los de sus primeros años (principalmente los que coincidieron con la presencia física de Heberto Padilla), me detengo sólo en sus primeros números ya que en ellos participan varios de los escritores de *Mariel* y porque durante esta etapa *LLM* sienta pautas editoriales importantes que no van a seguir revistas de su entorno.

⁵⁹ A pesar de las dificultades materiales para la comunicación entre Cuba y los Estados Unidos y contra la tendencia editorial durante esos años, en Miami, de no publicar a autores que siguiesen viviendo en la isla, *LLM* saca en sus páginas este tipo de autores. En esta publicación también aparecen por primera vez, dentro de una revista fundada por cubanos exiliados de primera generación, ensayos que tratan las particularidades de la literatura cubanoamericana e incluso este tipo de autores se muestra asiduamente en las páginas de la revista.

que el núcleo de Miami tenga un peso particular. Veamos cómo aparece parte de la lista de colaboradores en el primer ejemplar. Me permito citarla con alguna amplitud porque considero que con esta publicación la proyección de la diáspora cubana cambia radicalmente y el criterio acerca de su conservadurismo político es difícil de sostener cuando se leen las entregas de *LLM*:

ANTONIO BENITEZ ROJO es un prosista cubano (1931) ganador del premio Casa de las Américas. Llegó a Estados Unidos en 1980 y trabaja actualmente en su novela *El paso de los vientos*.

REINALDO ARENAS es editor de *Linden Lane Magazine*, nació en Cuba en 1943 y recientemente publicó *El central y Termina el desfile*, Seix-Barral, España. Vive en Estados Unidos desde 1980.

[...]

RICARDO PAU-LLOSA es un poeta y crítico de arte cubano, llegado a Miami a principios de los años sesenta. Escribe en español e inglés y enseña arte latinoamericano en la Universidad Internacional de la Florida.

[...]

ORLANDO ALOMÁ reside actualmente en Jamaica, pero nació en Cuba en 1940. Ensayista y poeta, se interesa fundamentalmente en el cine.

CARLOS FRANQUI nació en Cuba en 1921, dirigió el periódico *Revolución* y actualmente vive en Italia. En 1981 colaboró con Joan Miró en *Álbum 21: 21 litografías de Joan Miró con texto de Carlos Franqui*, y coordinó para la Bienal de Venecia el libro facsímil con los dibujos de Miró.

ROBERTO VALERO nació en Cuba en 1955 y se asiló en la Embajada del Perú en La Habana. Estudia en la Universidad de Georgetown, donde además es asistente.

[...]

RENÉ CIFUENTES es un nuevo cuentista y poeta cubano (1953) que recientemente abandonó la Isla y vive y trabaja en New York.

[...]

CÉSAR LEANTE se asiló en España en 1981, donde reside actualmente. *Los guerrilleros negros* es su última novela.

[...]

GUILLERMO CABRERA INFANTE vive en Inglaterra, pero actualmente es profesor invitado de la Universidad de Virginia. *La Habana para un infante difunto* fue publicado recientemente por Seix-Barral.

JOSÉ TRIANA es el autor de *La noche de los asesinos*, recientemente puesta en escena en un teatro neoyorquino, y su obra más difundida. Abandonó Cuba en 1981 y comparte su tiempo entre New York y París.

ROGELIO LLOPIS FUENTES llegó a España en 1979, pero actualmente reside y trabaja en Cincinnati. Ha publicado *La guerra de los basiliscos* y *El buscador de tesoros*. Nació en Cuba en 1930. (2)

Se destaca en estas notas biográficas el lugar de nacimiento y la fecha de llegada a los Estados Unidos –no a otros países como España o Jamaica– y no se omiten premios que se hayan obtenido en Cuba por instituciones como la Casa de las Américas. No se dice de Reinaldo Arenas ni que fue un perseguido político ni que abandonó Cuba vía Mariel, se subraya en cambio sus nuevas obras. Sí se explicita, en cambio, la condición de “marielito” de Roberto Valero. Se refleja, en los casos de los cubanos, que emplee otra lengua diferente a la del español para la escritura. Se da, también, la condición transnacional de los emigrantes pues aparecen Álvarez

Bravo radicando en España, Alomá en Jamaica [“pero nació en Cuba” (2) dice la ficha biográfica], Franqui en Italia, Leante en España, Cabrera Infante en Inglaterra y Triana “comparte su tiempo entre Nueva York y París” (2). De 29 colaboradores cubanos, 17 llegaron a los Estados Unidos en 1980 (entre ellos Benítez Rojo, Arenas, García Ramos, Madrigal–Ecay, Valero, Verdecia, Posada, Padilla, Echerri, Ariza), o alrededor de este año (Cifuentes, Cuza Malé, Leante, Triana, Llopis, Correa). Se ofrece igualmente la ficha editorial de las grandes casas que han publicado libros de los autores: Seix Barral, Arcos Vergara, etc. Más tarde se incrementó la presencia de autores latinoamericanos, estadounidenses y europeos, principalmente de ámbitos académicos, con artículos de contenido progresista sobre feminismo, identidad sexual, el antifranquismo, la cultura hispana en los Estados Unidos, entre otros. También aparecen monográficos sobre otras literaturas nacionales, como la norteamericana o la venezolana.

En el número inaugural de *LLM* se publica un ensayo de Arenas, “La cultura popular en la narrativa latinoamericana”, que constituye el primero de los publicados por él en el exilio y que prueba su conciencia latinoamericanista y caribeñista, así como su concepto antielitista de la cultura y la literatura. Arenas celebra en este artículo un libro como *La guaracha del Macho Camacho*, prueba para él de lo mejor de la literatura puertorriqueña en su caribeñidad:

Es esta una novela [*La guaracha*] que recorrida por el ritmo, toma, retoma y se burla en forma avasalladora de cuanto está a su alcance –al alcance del autor–. Así, en indetenible torrente, vemos desfilar por estas páginas bailables a Lorenzo y Pepita, junto con Gabriel García Márquez, Hopalong Cassidy, las sopas Campbell, el queso Indaluce, Iris Chacón y Jorge Luis Borges, en un ensamblaje que precisamente por parecer delirante es real, es decir, puertorriqueño.

[...]

Pero el gran personaje de una isla antillana, quiero decir, de un sitio donde la Historia se construye con retazos de otras historias, de otras ambiciones – traficantes que dejan su huella ilustre y marchan a ‘tierra firme’, reunión de flotas para seguir viaje, sobremesa antes y después del saqueo [...] ha sido, tiene que ser, el lenguaje, arma para manejar la fábula, el cuento, el grito o la estafa. Lo único que generalmente se posee. El gran tesoro. (“La cultura” 3)

Arenas está avalando una estética que inserta lo popular dentro de la expresión culta y está implicando que un libro con tantos méritos como esta novela no podría ser escrito en Cuba por la visión errada de la cultura y la literatura (el realismo socialista), al quedar separada de un arte popular que es a su vez constreñido por los requerimientos del Estado. En una lógica de autoasfixia cultural a la que se superpone un discurso de demagogia nacionalista. Sin embargo, a la altura de la novela de Luis Rafael Sánchez él acerca la obra de Sarduy y Cabrera Infante, con la voluntad de dar una continuidad a la literatura cubana en su diálogo intracaribeño con las literaturas vecinas. Lo paradójico o irónico lo constituye el que sea la condición exílica la que le permitiría a los autores cubanos poder producir un discurso que adolezca de una riqueza de referentes culturales como el de Sánchez.

En este primer número de *LLM* se publica un hermoso texto de Cabrera Infante que tiene como trasfondo la nostalgia por el país perdido. Comenta el escritor aquí su iniciación en la lectura de William Henry Hudson, al que leyó en La Habana veinte años antes a partir de una lectura de Borges. Específicamente le interesaron *La tierra púrpura* (*The Purple Land*, 1885) y *Allá lejos y hace tiempo* (*Far Away and Long Ago*, 1918). Cabrera Infante evoca la manera en que encontró por azar ambos libros en una librería habanera llamada “de viejos por su clientela

toda *ancien régime*” (7). Que buscara en esta librería de viejos fue sugerido por Antón Arrufat. Dice Cabrera Infante, cuando encuentra el libro que habla sobre “la llanura púrpura, el encanto de los espacios abiertos, el embrujo de la pampa”: “Agarré el libro como a una balsa el náufrago. Era a principios de 1962 y los libros viejos y nuevos comenzaban a escasear tanto como la comida. Quiero decir libros libres, literatura” (7). En este caso la metáfora no sólo remite premonitoriamente a la balsa –el medio para emigrar más humilde y riesgoso al que recurre el cubano– sino que se iguala la pérdida de circulación en un espacio físico, la amplitud de la llanura, con la pérdida de provisiones intelectuales por las restricciones revolucionarias o a consecuencia de las medidas revolucionarias. La literatura se asocia estrictamente con la libertad de opinión y de creación. Una producción controlada y pre-dirigida ideológicamente no constituye literatura. El texto de Cabrera Infante habla de Hudson como de un sujeto que ha vivido una experiencia transnacional y que debe su fracaso humano y social a la condición de errante y de no estar vinculado a ninguna comunidad local con un sentido de pertenencia: “escritor inglés nacido en Argentina de padres americanos que vivió y pasó hambre y miseria y murió en Londres, allá lejos y hace tiempo” (7). A continuación, el ensayista transita hacia su propia condición de exilado y cómo empezó a vivir en la misma ciudad que Hudson. Se identifica abiertamente con su experiencia migrante y entre ambos, el escritor y el lector, que el sentimiento que aflore con más fuerza sea la nostalgia:

Luego vino el exilio. [...] Casi sin saberlo me encontré perdido en la niebla literaria de Londres, de Chelsea a Kensington, en ese Wild West End que oscilaba entre hostil y hospitalario. Nostálgico entre amnésicos nunca olvidé La Habana. Hudson y yo compartíamos ahora el mismo pasado, el mismo pasto, idénticas pasturas grises que fueron verdes un día. Su pampa de sueños, por siempre quieta,

fue mi *Gulf stream of consciousness*, mi monólogo exterior, siempre fluyendo, consciente, inconsciente y ambos [sic] la pampa y el mar eran infinitos porque el recuerdo no tiene orillas. (7)

La nostalgia es ofrecida como constructora de un espacio. Y ese espacio iguala dentro de la misma condición de expatriados a todos los que viven en el exilio: “Hice descubrimientos americanos en cada libro suyo, *trouvailles*, lo que cosas [sic] que un exilado de América como él y un exilado de Europa o de África o de Asia, exilados de todas partes hacia otras partes, un exilado cualquiera puede apreciar de veras. Sus libros son todos el libro del éxodo” (7).

Sucede aquí una identificación absoluta dentro de la condición de exilado –de ahí también su conexión con el lector potencial, otro habitante del exilio– y la literatura es la vía de autoconocimiento, de formular una identidad de exiliado. El yo incierto desde el que hablaría biográficamente Hudson es apropiado y comple(men)tado desde el yo histórico del autor cubano:

Recuerdo un momento, sólo un atisbo, un instante fugaz en un libro suyo cuyo nombre no puedo recordar [...] El escritor, el mismo Hudson o yo mismo, mientras baja una calle de Londres oye un pájaro que canta. No recuerdo el nombre del pájaro y su canto ni siquiera me pareció memorable [...] Ese pájaro llega, ahora lo recuerdo, de la añoranza y se llama nostalgia. Este pájaro (de su pampa, de mi sabana y de mi Habana, de las praderas, de los llanos, de las estepas europeas) puede oírlo cantar todo exilado en todas partes, siempre. Es el ruiseñor del emperador que regresa. (7)

Páginas más adelante en este número aparece el cuento de Reinaldo García Ramos (meses después co-partícipe en el surgimiento de *Mariel*), “Los fragmentos del mundo”. El narrador de esta historia cuenta el proceso de desposesión del individuo antes de abandonar el país. Simbólicamente, el personaje se desmiembra. Sus recuerdos, sus posesiones se quedan

fragmentados tras su partida y permanecen en el lugar donde fueron originados y donde las cosas llevan impregnada una memoria de contacto y uso. Nuevamente la narración en este cuento acude a la primera persona testimonial, como en tantas narrativas del exilio. No obstante, aquí los objetos, los recuerdos, la materialidad de la memoria es poseída a la fuerza por los que se quedan, es vehemente demandada por los que no viajan. Al irse el pasado, la historia del exiliado, es saqueada por los que quedan residiendo en Cuba. El cuento comienza *in medias res*, cuando se inicia el proceso de expoliación individual –que se adelanta al del Estado cubano– para aquel ciudadano que abandona el país. A pesar de que el lector que no conoce los pormenores el exilio cubano pudiera sentirse desorientado en la interpretación de la lectura, para un emigrado de la isla este es un escenario fácilmente identificable:

Lo más importante era sacar de la casa las cosas mejores. Mi prima apareció a toda prisa para pedirme que por favor le dejara, al menos, el ventilador. Una tarde, mientras todo el barrio veía un programa de aventuras en televisión y las calles se quedaron momentáneamente vacías, el aparato abandonó mi edificio dentro de un gran cubo de metal, cubierto por unas sábanas sucias. Luego la prima se apoderó de los platos, la cafetera, algunos vasos, y del único cuchillo de cocina. [...] Se formó en mi casa un extraño trasiego de gentes que llegaban con bolsos vacíos y salían como si se fueran de viaje. [...] Nada sería entregado definitivamente a nadie hasta que yo estuviera del otro lado del mar. Era como un testamento lento y detallado, que el propio legatario ensayase antes de desaparecer felizmente. (25)

Aparece aquí uno de los motivos de los escritores de *Mariel*, el de los textos confiscados o a proteger. El hecho de sustraer la producción intelectual del ojo censor asume la condición de un acto delictivo, vandálico. Incluso la interpretación de algunos de estos escritos habrá de ocurrir

en el futuro; el presente es ciego para lograr una comprensión de lo testimonial. En el presente de la narración, se queda como un archivo clausurado y a prueba del tiempo. La nostalgia también se deja atrás como reliquia, los recuerdos que conforman la identidad presente, lo que hace recordar lo que hoy somos, tiene que quedar confinado también ante la posibilidad de ser confiscado por el Estado. Se llega entonces a la otra orilla sin ser todo lo que hoy se es, esa suma de memorias y gustos, las costumbres y los objetos que la hacen posible y la atestiguan.

En estas rememoraciones y recuentos, el desdoblamiento del sujeto que se deshace de esas posesiones que en realidad lo conforman, hace que se refiera a ellas en tercera persona, a pesar de que constituyen parte esencial de su totalidad. También el migrante se tiene que deshacer de su experiencia erótica, por lo que llega al nuevo lugar en un punto muerto del deseo, abierto a cualquier posibilidad toda vez que lo que constituía un impulso sensorial, una gravitación en lo carnal, debe ser también dejado atrás, en el arca para la memoria futura: “Saqué de la casa sigilosamente los restos de aquellas sensaciones, la plenitud de aquella piel que una vez todo lo absorbía y disfrutaba, todo lo olía y lo deseaba” (25).

3.3 *MARIEL: EXPULSADOS DE TODO PARAISO*

Mariel. Revista de Literatura y Arte (1983 – 1985) aparece en su primer número con una nota editorial en la que –al menos nominalmente– “ofrece sus páginas a los escritores y artistas cubanos del exilio que, al mantener en sus obras por encima de todo con niveles muy altos de calidad estética, nos honren al someternos sus colaboraciones” (“Hace” 2).⁶⁰ Este gesto de

⁶⁰ De 1986 a 1988 circularon 5 nuevos ejemplares de una segunda etapa de *Mariel*, llamada ahora *Mariel Magazine*. Si en la primera el grueso del trabajo de selección se efectuaba en Nueva York, en esta ocasión transcurría en Miami

apertura a la incorporación de los grupos de cubanos exiliados precedentes significa una demostración de autonomía política y literaria de un colectivo de escritores, los exiliados del Mariel, que se sienten vinculados entre sí tanto por un criterio semejante respecto al lugar central de la literatura para incentivar un sentido de pertenencia a una comunidad étnica, como por haber compartido el trayecto histórico que los lleva de sufrir represión y censura en Cuba hasta la salida del país junto a decenas de miles de cubanos, para encontrar a su llegada a los Estados Unidos una acogida que a los pocos meses se transformó en hostilidad.⁶¹

Como bien ejemplifica el artículo de Lourdes Casal publicado en 1980 que analizamos páginas atrás, desde los medios de prensa se construyó la imagen de los inmigrantes del Mariel como plaga social, individuos al margen de la ley, criminales y violentos. Cuando los creadores de la revista se posicionan en el editorial, hablan en nombre de todos los inmigrantes que habían llegado a los Estados Unidos en ese momento:

y, aunque Arenas figura ahora como parte del Consejo Asesor, junto a Lydia Cabrera y Juan Abreu, su influjo sobre los contenidos de la revista es considerablemente menor. En la nueva revista, con patrocinio ahora de la Cuban American National Foundation, tiene más presencia la literatura y menos los artículos de contenido abiertamente político o de temática social. La elección de la obra de los escritores marielistas también es menor; si bien hay algunos nuevos colaboradores de la diáspora cubana y cubanoamericana, se incluyen textos de autores internacionales muy variados (del Marqués de Sade, Borges, Witold Gombrowicz, o Fernando Arrabal) que contribuyen a diluir el ardor político de la primera etapa. El primer ejemplar, no obstante, incluye un artículo de Manuel G. Mendoza, “The Third Wave”, que desde una perspectiva sociológica analiza el éxodo de Mariel para explicar el por qué constituía un colectivo de refugiados en una situación de desventaja respecto a otras llegadas de inmigrantes. Este estado de vulnerabilidad social contribuyó a la leyenda negra que los medios de prensa norteamericanos forjaron alrededor de las nuevas colonias de refugiados. En 2003, veinte años después de la fundación del primer *Mariel*, Reinaldo García Ramos, escritor decisivo en la creación de la primera revista, prepara una edición especial de aniversario de *Mariel* que se distribuye de manera gratuita. Este número conmemorativo tiene en su portada una foto de Reinaldo Arenas y en el interior se reimprime el primer texto de Arenas que apareció en el número inaugural de *Mariel*, “Final de un cuento”. Las demás colaboraciones pertenecen en su mayor parte a los escritores del Mariel. La contraportada de este número especial es una foto de los libros de estos escritores que fueron apareciendo durante las dos décadas transcurridas desde la publicación de la primera revista, permitiendo una constatación visual de la fructífera trayectoria intelectual de este grupo que desmentiría la visión de gran parte del exilio cubano respecto a esta oleada migratoria como un fracaso social y económico.

⁶¹ Casi veinte años después del Mariel, el trauma al rechazo experimentado en los Estados Unidos por muchos de estos emigrantes continúa vivo. En 1997, a raíz de la pena de muerte al preso de origen cubano Pedro Medina, uno de los fundadores de la revista *Mariel*, Juan Abreu, comenta en el *Diario de las Américas* que al primero lo electrocutan “por pobre, por negro y por marielito” (de la Nuez, “*Mariel*” 105).

[L]a enorme carga de terror y descontento humano que encerraban los refugiados del Mariel fue opacada por la más simple caracterización de una parte de ellos: los que habían sido llevados al crimen o a la demencia por el mismo gobernante que los expulsaba irresponsablemente. Buena parte de esta valoración está vigente en la mentalidad de amplios sectores de la opinión pública. (2)

A juicio de de la Nuez, los emigrados del Mariel estaban condenados a un *no-lugar* donde recibir inevitablemente el rechazo, la sospecha o cuando menos el olvido. La razón de ello, a juicio del crítico, es que este grupo migratorio acontece en un momento en que el sector más progresista de la emigración cubana (relacionados muchos de ellos con la revista *Areíto*) y el gobierno cubano se encontraban en una etapa de conversaciones. La llegada imprevista de una población emigrada tan diversa a los EE.UU., incluida población aún bajo régimen penitenciario en Cuba, abría entonces la interrogante acerca de cuáles podrían haber sido los logros reales del sistema social cubano.

Lo anterior tampoco se entendería si se pensaba a los marielitos como una población que igualmente incluía a profesionales e intelectuales. Como acentúa de la Nuez, “¿cómo explicar que tanta gente ‘normal’ desertara del citado paraíso?” (“*Mariel*” 106). Por otra parte, tampoco del lado más conservador del exilio se podía esperar más aceptación. Del Mariel también llegaban personas que no encajaban dentro de la norma social por razones de clase, raza, religiosidad, identidad sexual y de género. Tal vez enfatizando en exceso las implicaciones del éxodo del Mariel tanto para Cuba como para los Estados Unidos, coincido con la siguiente aseveración de de la Nuez en cuanto a la ruptura abrupta de distintos niveles sociales, políticos y culturales que implicó el arribo de los marielitos:

Pudo más [el éxodo del Mariel] que las guerrillas de La Habana frente al “Imperio”, como una invasión inesperada y “bárbara”. Y pudo más que cualquier tropa mercenaria armada desde la costa del Norte, porque fue una tropa que jugó para sí misma. [...] En Mariel se comenzó a quebrar, verdaderamente, el muro que cada cubano ha construido, soportado y trasgredido en los últimos cuarenta años. (“*Mariel*” 109)

El ubicarse en un lugar de enunciación que no solamente respondía a las urgencias de una determinada estética literaria, sino que pretendía exponer las causas de una traumática migración multitudinaria, implicó que las páginas de la revista se abrieran a temas sociales –y por supuesto a un vehemente anticastrismo– que fueron tratados como problemáticas en sí mismas, al margen de la presencia en la revista de arte y la literatura propiamente dichos.⁶² Debido probablemente a la corta vida de la publicación, su Consejo de Dirección (Juan Abreu, Reinaldo Arenas y Reinaldo García Ramos) y de Editores (René Cifuentes, Luis de la Paz, Roberto Valero y Carlos Victoria) se mantuvo sin alteración en cada entrega. Un análisis de algunas de las notas biográficas de los colaboradores puede ilustrar con qué paradigma de escritor quiere ser asociada la revista:

Roberto Valero (Matanzas 1955) llegó a Estados Unidos por Mariel en 1980. Fue uno de los 10,800 cubanos asilados en la Embajada del Perú en La Habana. (23)

[...]

⁶² Una de las aristas discursivas de *Mariel* que más aparece en los estudios es su pasión anticastrista y su recelo de las posturas más progresistas en el medio intelectual norteamericano y en el exilio cubano. Una relación de cómo la revista renuncia a explorar otras temáticas que se alejen del “tema cubano” es el ensayo de Jesús J. Barquet “La generación del Mariel”. Respecto a esta cuestión, el ensayo repasa de manera general el índice de la revista y cómo esta publica –en su línea anticomunista– desde artículos que cuestionan a instituciones culturales norteamericanas que no han invitado a artistas cubanos del exilio como parte de festivales de cultura latinoamericana, hasta protestas contra los contenidos de clases dictadas por académicos que, según los de la revista, eran proclives a ignorar lo escrito en y por el exilio. Algunos críticos han señalado otros lastres de la publicación. Ottmar Ette, por ejemplo, critica su concentración en temas estrictamente cubanos y Liliane Hasson, por su parte, se queja del “terrorismo intelectual” puesto en práctica por la revista al vetar la literatura producida dentro de Cuba por los contemporáneos de los escritores de *Mariel* (ver Barquet 117–19).

Nicolás Abreu (La Habana, 1954) llegó a los Estados Unidos por Mariel en 1980. Reside en California. Estos poemas forman parte de su libro *Las hojas al caer*. Fue uno de los 10,800 cubanos asilados en la Embajada del Perú. (25)

[...]

Delfín Prats (Holguín, 1946) premio David de poesía 1969 por su libro *Lenguaje de mudos* que nunca fue publicado. Actualmente reside silenciado en Cuba. (29)

[...]

René Cifuentes (Camagüey, 1953) narrador, algunos de sus cuentos han sido publicados en varias revistas latinoamericanas. En 1972 fue condenado a tres años de prisión por intentar abandonar el país. Desde 1980 reside en Nueva York. (31)

En los dos primeros casos, la condición migrante del escritor no se representa como un acto individual, ya sea forzado o libre, sino como parte de una gesta colectiva. Tal asociación implica que existe un sustrato de experiencia común entre los intelectuales de la revista y entre estos y un volumen considerable de ciudadanos cubanos. El elemento testimonial, sin duda presente en la obra de los escritores de *Mariel*, queda asociado con la vivencia de un grupo más amplio de congéneres. Al mostrarse el recorrido que va desde una situación de encierro colectivo a la de traslado en masa a otro entorno geográfico y político se remite indirectamente al lector a rememorar la diáspora judía.⁶³ En este sentido se justifica la urgencia por restaurar un legado, por crear un archivo literario que, más que tener una motivación creadora abierta, esté principalmente centrado en el pasado, evocando el estado de crisis y agonía, y en el presente, en el proceso de reestructurar la comunidad en un contexto cultural extraño y de cuestionar este proceso y construir elementos idiosincráticos comunes que preserven una conciencia de grupo.

⁶³ Como se comenta en el capítulo 5, el libro de Estévez también asocia, de una manera más enfática, la experiencia migratoria cubana con la diáspora judía.

En las dos notas biográficas siguientes lo cardinal en el mensaje reside en el estado de cautiverio en el que se habita en el espacio natal, un terreno imposible donde pueda florecer un sentimiento de apego a la dimensión física, territorial, de la nacionalidad cuando en el ejercicio de la ciudadanía han sido secuestrados los derechos civiles que la legitiman.

Entre los escritores de *Mariel* y los intelectuales cubanoamericanos que guiaban el proyecto editorial *Areíto* se creó una fuerte tensión a partir de las divergencias en las percepciones de ambos grupos sobre cuál de ellos podía representar mejor o concentrar la esencia de la cubanidad, dado el emplazamiento diaspórico de ambos colectivos. Menos de un año antes de la salida de *Mariel*, Marifeli Pérez–Stable publica en *Areíto* el artículo “El CILC y la ‘generación’ del Mariel” (1982). En el texto, al hablar de los sucesivos Congreso de Intelectuales Cubanos Disidentes⁶⁴ y el Comité de Intelectuales por la Libertad de Cuba (CILC), la autora aduce la alianza entre la intelectualidad de Mariel y la administración Reagan, de lo cual concluye que, pese a los reclamos de los marielistas, estos no pueden ser tildados de revolucionarios sino de conservadores y derechistas. Se encuentran, por tanto, sin la capacidad de ofrecer una expresión artística que –al no coincidir con la agenda del gobierno cubano– pudiese transmitir verdaderamente la esencia de la cubanía. La respuesta por parte de los escritores de *Mariel* no se hizo esperar y fue Reinaldo García Ramos quien replicó así las consideraciones de Pérez–Stable:

[S]i ellos [los miembros y colaboradores de *Areíto*, entre ellos Marifeli Pérez–Stable] pueden hacer vivir supuestamente una cultura cubana fuera de la isla, ¿qué base tienen para negarnos a nosotros la capacidad para conservar esa u otra cultura? Está claro: la

⁶⁴ El primero de ellos ocurrió en París en abril de 1979, el segundo en la Universidad de Columbia en agosto de 1980 y el tercero de ellos en Washington DC en febrero de 1982.

cultura, es algo interior y cambiante, no tiene mucho que ver con la estática y externa geografía, y aún menos con la postración totalitaria [...] (“Mariel” 28)

De este modo, los de *Mariel* insisten en el criterio de las anteriores publicaciones del exilio que hemos visto hasta ahora (con la excepción de *Areíto*) de disociar producción cultural de los límites territoriales donde tiene poder el Estado cubano. García Ramos cuestiona, además, la posibilidad de constituirse en matriz cultural productora de cubanía, como sería el caso de algunos intelectuales cubanoamericanos, cuando la vía es la aquiescencia política y ética respecto a las instituciones culturales cubanas sin haber pasado, en cambio, por una iniciación *in situ* de los rituales de la cotidianidad por los que los habitantes de la isla manifiestan una idiosincrasia distintiva.

La reactividad de *Mariel* no se limita únicamente a los círculos intelectuales que pudiesen estar en acuerdo acrítico con la isla, también cuestiona la escritura de una narrativa de la nostalgia por parte del exilio cubano anterior, que trafica con una réplica hueca de la realidad cubana y de sus manifestaciones expresivas, visuales y afectivas. Carlos Victoria, en una reseña del libro de Lydia Cabrera *Itinerarios del insomnio / Trinidad de Cuba*, celebra en este la presencia de una nostalgia que está fundamentada en la rememoración de una patria objetivamente vivida. Esta conserva en su versión narrativa una correlación con la nación real y no constituye, según Victoria, una manipulación sentimental de la añoranza del lector ni la plasmación de un pasado idílico construido a la medida de aquellos que buscan una experiencia adulterada de la lejanía del país. Victoria aplaude, incluso, el que Cabrera haya incorporado también mensajes políticos ofrecidos “con precisión y sobriedad” (22), apartando así el discurso político reivindicativo de cualquier evocación melancólica que vaya en detrimento de la calidad poética del texto.

Del propio Victoria se dan a conocer en *Mariel* varios textos de ficción que, como pasa con poemas y prosas de otros colaboradores relacionados directamente con el grupo, aparecieron por primera vez en la revista, adelantándose años a su publicación posterior como parte de libros.⁶⁵ Como vimos en el caso de la reseña de Victoria, para este grupo es importante el uso eficaz de una estética que manifieste la complejidad afectiva y el desgarró del exilio. En este sentido, en las páginas de la revista se difundió también una variante de absurdo político por medio del cual denunciar la situación de desarraigo en los Estados Unidos de los cubanos recién llegados. De esto es un buen ejemplo el cuento breve de Roberto Valero “El vendedor” (11). En el texto, se presenta un narrador en primera persona que dice ser un vendedor de ardillas muertas. La narración le ubica dentro de una geografía precisa de la ciudad de Nueva York (“Estoy en la esquina de la Avenida de las Américas y la Calle 59”). En un diálogo en inglés del vendedor con un cliente, este último dice que no comprará las ardillas hasta que el segundo no les quite las patas, a lo que el vendedor accede y entona a continuación este pregón para otros paseantes y compradores potenciales: “–Ladies and gentlemen, squirrels dead and dying, and upon request we can kill them as you watch”. Sin embargo, inmediatamente se percata de que la competitividad es máxima en un mundo de crueldad y absurdo:

Ya comenzó la cabrona competencia. Allí tengo al vendedor de mariposas acabadas de quemar, al de las palomas que les cortamos las alas a rente del cuerpo [sic], al de los pececitos sacados directamente de la pecera para su mano y sienta usted mismo el frágil

⁶⁵ Por ejemplo, Victoria publica en el primer número “Ana vuelve a Concordia”, cuento que no forma parte de un libro hasta pasados nueve años, en la compilación *Sombras en la playa* (1992). Esto ocurre en el caso de todos los cuentos de este escritor. En general, Reinaldo Arenas constituye el único autor de este grupo que cuenta con un respaldo editorial inmediato tras su arribo al exilio, debido a ser ya visto como una celebridad antes de escapar de Cuba.

pataleo, le recomendamos ponerlos en el bolsillo izquierdo de su camisa. ¡Degenerados!

Lo mejor es recoger mis ardillas y cambiarme de esquina. (11)

En esta historia, la lógica del mercado liberal ocupa la totalidad del cuento, lo mismo a nivel textual que espacial. Todo lo que sabemos del lugar donde se desarrolla la narración es a partir de este espacio de intercambio comercial brutal, sangriento y de una crudeza desproporcionada, que se encuentra ubicado en una esquina de Manhattan. Tampoco de los personajes sabemos nada más que lo que traslada al lector el diálogo de la compra-venta. La insaciabilidad del consumismo mercantil llega a los extremos de que no hay límites éticos más que aquellos que provienen de la satisfacción incondicional del cliente; tal ideología domina la realidad circundante hasta el punto de que no son visibles otras formas de intercambio y convivencia humana. La utilización del narrador de dos registros lingüísticos, el castellano para enmarcar la narración y el inglés para mostrar el intercambio comercial remarca la condición de ajenidad desde la que se asoma la perspectiva del narrador a una realidad a la cual no está integrado pero frente a la que no tiene otras zonas de refugio: está obligado a ser el espectador de un estado de cosas donde el mundo animal es el único que inspira compasión, puesto al servicio del hombre de forma despiadada. Este bilingüismo funcional aparece también en obras de Arenas.⁶⁶

El cuento de Luis de la Paz que también aparece publicado en el segundo número de *Mariel*, “La familia se reúne”, cuenta la reunión incompleta de una familia al faltar uno de sus miembros:

Dania no está [piensa el protagonista en relación a su hermana], pero todos sabemos que ha quedado allá. Seguro Mima está pensando en ella, pero no nos dice nada,

⁶⁶ En el próximo capítulo, al hablar de la novela de Reinaldo Arenas *El portero* habrá ocasión de ver otra vez cómo el ámbito del reino animal es el único donde se da un registro de sentimientos “humanos” profundos dentro de la historia, en contraposición con una historia de seres humanos enajenados que también ocurre en Nueva York.

ni siquiera la menciona para evitar que mis hermanas se pongan a llorar y fracase el encuentro de esta noche. Pero a mi lado la siento recordar, y seguro se estará preguntando cómo serían las cosas con su presencia y la de su hija que no conocemos [...] Es ya tarde y los cuentos son historias pasadas, hechos que todos vivimos juntos y que hoy se recuerdan como si nos fueran ajenos, se les agregan cosas y parecen ahora más intensos que cuando ocurrieron. (14)

En esta historia también se manifiesta una alteración de tiempo y espacio que será común a las obras de muchos escritores de *Mariel* (Arenas y Victoria, entre los analizados en este trabajo). Se inicia la narración en una fiesta que comienza en Cuba, comentándose de pasada cómo las carencias materiales afectan las reuniones de la familia al no disponerse de mucho para celebrar y compartir con otros. El lector supone dentro de este contexto que la trama está ocurriendo en la isla y tiene la certeza de esto en la medida en que sigue leyendo y se le aportan nuevos datos sobre la precariedad de la existencia allí. De repente, esa celebración está ocurriendo en los Estados Unidos y el lector no ha podido percibir esta transición a nivel textual hasta que se hace evidente por los acontecimientos. Hay de súbito abundancia material, los personajes comen y beben con holgura. Cambia entonces la perspectiva entre el *aquí* y el *allá* para remitir este último al hogar dejado en Cuba:

Mis hermanas hacían cuentos de cuando vivíamos juntos en la casa, en la de allá, en la única que ha existido para mí, la que habité hasta el día en que emprendí el viaje a este país donde cambio de casa con tanta frecuencia que me siento turbado en cada mudada; cada vez que empiezo a establecer una relación entre el lugar que ocupo y mi vida, casi siempre ocurre un cambio inesperado, que me hace sentir como si de pronto separaran

algo de mí que nunca más volverá, y no vuelve, y no viene, y la lluvia arranca con este día de fiesta que no se podrá repetir otra vez. [...] (14)

De la comprensión de estas claves entonces se deduce que la hija que falta está en la isla. El espacio cubano, a pesar de ser el de la añoranza, también es el de la imposibilidad. Cuando la hermana logra llamar el día de la fiesta por teléfono (probablemente se celebra la cena de Navidad, por los regalos que se hacen) en la conversación con la madre se sabe que en realidad fueron dos fiestas, una en Cuba, tiempo atrás, donde la escasez material hizo abortar la celebración y se anhelaba la partida, y otra después en EE.UU, donde la ausencia de uno de los hijos impide realmente celebrar en plenitud:

Le contó [la madre por teléfono a la hija que llama desde Cuba] sobre la fiesta y le recordó aquella que nunca se pudo realizar cuando estábamos juntos allá. *Hoy todos hemos pensado en ti y en tu hija en silencio.* [...] Estando en mi cuarto leyendo, la única vez que he podido disponer de una habitación exclusiva para mí, Mima entra y se sienta en el borde de la cama, que aun conserva el olor del talco y la violeta de la niña nueva, y una vez más cerca de mí, pasándome la mano por el pelo [...] y luego de mucho rato en silencio me dijo que estaba contenta. *Al fin nos hemos encontrado todos juntos; figúrate que hasta Dania llamó por teléfono. Gracias a Dios la familia se ha reunido como tú tanto querías. Si aquella vez el agua hizo fracasar la fiesta, hoy todo se ha hecho mucho mejor, con más comida y menos dificultades.* Me da un beso y cerrando la puerta vuelvo a estar solo. Lo que ella no sabe, ni sabrá jamás, es que aquella fiesta era la más importante, la única posible, que esta no ha sido otra cosa que la obstinación de tantos años. Esta fiesta sí se ha realizado, pero ha estado incompleta; ha faltado la casa. (15, énfasis en el original)

El cuento de Luis de la Paz cancela toda posibilidad de conciliar la seguridad afectiva de la integración familiar con el acceso a un mejor nivel de vida para cada uno de sus miembros. La dimensión espacial en el texto, dos realidades opuestas a la par que interdependientes, determina los actos de los personajes, siempre psicológica y sentimentalmente en fuga hacia el espacio donde no están ubicados en ese instante: cuando se hallan en Cuba, desean estar fuera de ella; cuando ya esto se ha conseguido, la memoria y parte de la familia ha quedado en el país que se ha dejado, lo cual fractura el presente de forma insalvable.⁶⁷ Nada en el texto permite vaticinar que pueda darse una integración total de los personajes a su nuevo destino geográfico. Atrás no sólo han quedado los recuerdos y experiencias comunes que dan cohesión a la familia, incluso esta se fragmenta materialmente al quedar lejos –y por tanto, en el pasado– una de sus partes. La elección de este tema por parte del escritor resulta algo común a la experiencia inmediata de muchos cubanos residentes en el extranjero. Los propios personajes son ciudadanos cotidianos, ordinarios, sin grandes gestas que contar. Por más que la voz del narrador se ubique en un “yo” que parece aislado del resto, esta primera persona es en verdad tan vasta como la extensa comunidad de cubanos varados ex–ínsula.

El halo de lo fatal –tan casaliano– no es una estética de la que rehúya *Mariel*, sin que esto implique subordinación o fragilidad. Como los modernistas, los de *Mariel* se asumen portadores de un nuevo lenguaje y una nueva ética. En el caso de la revista, el lenguaje es todo nuevo porque su referente lo es: contar la pesadilla represiva vivida en Cuba durante las primeras dos décadas revolucionarias –pero con los medios expresivos adquiridos dentro del modelo cultural y educativo castrista– y la pobreza espiritual de la comunidad cubana en los Estados Unidos –vista desde el prisma de los hijos desechados por el sistema revolucionario–.

⁶⁷ Belén Rodríguez–Mourelo estudia el tema de los conflictos familiares en la literatura de la diáspora de los noventa (ver *Encounters in Exile*).

Si, como veremos en el capítulo 4, algo más de una década después los fundadores en Madrid de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* manifiestan abiertamente que su función primordial es estimular y facilitar el diálogo entre las distintas ideologías políticas de la población cubana, los de *Mariel* tampoco ocultan su orientación editorial: “hacer una revista literaria y dinámica en el exilio” y “modificar la errónea imagen que el castrismo quiso proyectar sobre los refugiados llegados a Estados Unidos durante el éxodo del Mariel” (“La última” 40). Dedicar el último número a Martí es otro *grand geste* que les permite, antes del adiós definitivo, la reapropiación más contundente de las claves de una cultura nacional que, a juicio de ellos, moría de olvido en el exilio.

4.0 NARRATIVAS DE *MARIEL*: MUESTRARIO DE PERDEDORES Y SUICIDAS

*... los cuerpos, en las aguas, como carbones apagados
derivan hacia el mar.*

Virgilio Piñera, “La isla en peso”

En *Diario de Cuba*, una de las principales publicaciones en internet de la comunidad cubana en la diáspora, salió publicado a fines de 2012 un ensayo firmado por Walfrido Dorta que cuestionaba criterios establecidos en relación al estudio de la literatura de la isla. El texto en cuestión ya desde su título anunciaba un cuestionamiento de las relaciones entre literatura e identidad nacional: “Olvidar a Cuba: contra el ‘lugar común’”. En resumen, Dorta describe la historia de la literatura cubana a partir del triunfo de la Revolución como una producción que se encuentra limitada desde su génesis misma por el hecho de tener que demostrar *algo*, una cualidad identitaria inmanente, frente a instancias y poderes que rebasan el ámbito del campo literario. A su juicio, los escritores cubanos han producido hasta el presente una obra enfocada hacia su identificación como *nacional*. Esta categoría podría quedar definida *ad hoc* con la ubicación de la nueva obra en relación con una genealogía estética y temática cuyos límites están fijados a partir de lo escrito por los autores canónicos de la isla.

En este sentido, por ejemplo, existe todo un imaginario de la insularidad, al que se adscriben escritores recién llegados al mundo literario cubano, cuyas coordenadas paradigmáticas remiten a autores como Lezama o Piñera. Lo mismo podría decirse de las escrituras (neo)barrocas que van tras la estela carpenteriana o sarduyana. Otras de las modalidades a asumir para ser leída una obra como nacional sería mostrar la articulación de determinadas señas idiosincráticas asociadas con lo cubano y cómo esta maleable categoría se constituye en el mundo. Para Dorta, algunas de las expectativas extraliterarias que fuerzan a una homogenización de la literatura nacional surgen debido a demandas actuales del mercado editorial internacional; así, para satisfacer a una determinada avidez por una modalidad literaria en particular, los escritores ofrecen una obra que pueden *representar*, pongamos por caso, la peculiaridad de la vida habanera (piénsese en la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez o de Ena Lucía Portela) o las derivas del exilio (como ocurre con la novelística de Zoé Valdés).

Justamente por la ductilidad y constitución estratégica –frente a una supuesta amenaza de una cultura exterior que contaminaría la pureza de lo local– de cualquier definición de lo nacional, esta marca de autenticidad se constituye en patrimonio de determinado grupo de poder político. De esta forma se podría leer como cubana, o no, una obra escrita dentro o fuera del país, en dependencia de la ideología del grupo de poder que la evalúa. Incluso esta obra escrita en el extranjero nace, según Dorta, con una originalidad lastrada por su compulsión a dialogar con el canon local y a ser codificada como obra *nacional*. Dorta aboga entonces, como cometido de una literatura cubana a tono con los tiempos vividos dentro y fuera de la isla, por una fuga voluntaria de la obra hasta relocalizarse lejos de los cercos estéticos y temáticos machaconamente asociados con lo cubano. Incluso esta última condición deja de ser necesaria: no se requiere escribir una obra *cubana*:

Se trata de olvidar Cuba. De ir borrando los significados, cualesquiera que éstos sean, asociados a ese significante de cuerpo presente, o fantasmático, o dictador. Se trata de que la literatura escrita por cubanos se descentre. Se trata de una desposesión. O sea, de expropiarse, riesgosa y autoconscientemente, de un capital de “lo cubano”, y de colocarse en la “intemperie” de los espacios plurales del mercado simbólico donde circulan discursos, actores, figuraciones, no vinculables necesaria y únicamente a un territorio. [...]

Porque de lo que se habla aquí, en último término, es de construir otra comunidad.
(Dorta)

Dorta presupone que fuera del ámbito dialógico de la literatura cubana, en el contexto global de las letras, existe un campo de creación no predeterminado por otros intereses extraliterarios; sin embargo, lo que él llama *mercado simbólico* en muchas ocasiones puede prescindir del adjetivo y quedarse sólo en la expresión de las exigencias que la empresa literaria impone en detrimento de la libertad creativa.

Al margen de lo anterior, resulta válido el preguntarse por alternativas de territorialización de nuevos márgenes discursivos que efectúen las obras de autores cubanos. Estas indicarían, por su mera existencia, el surgimiento de nuevas formas de identificación entre sujetos nacionales, mediadas estas por derroteros que no son exclusivos de la historia ni de la realidad insular. Este llamado a la literatura actual, deudor de las consideraciones de Benedict Anderson, para que construya o tome parte en la constitución de una comunidad *otra* (el artículo de Dorta elude inteligentemente el adjetivar –limitar– esta nueva comunidad que habría de consolidarse) fue ya en los años ochenta, no obstante, una aspiración de la literatura del Mariel. De lo que se trataba, en el caso de los escritores cubanos que abandonaron la isla a comienzos de

los ochenta y que estuvieron vinculados al proyecto de la revista *Mariel*, era de fundar una nueva comunidad. A esta nueva comunidad se le exigía que no se identificara con el poder, la ideología y valores defendidos por el exilio histórico de Miami –que era el que a fin de cuentas conocieron mayoritariamente los marielistas– y que también fuera reacia a validar las acciones e ideario del gobierno revolucionario cubano (rechazo político ya manifestado mediante el gesto de abandonar el país, en condiciones extremas la mayor parte de las veces).

Considero que este acercamiento interpretativo aborda el descentramiento conceptual y estético en el que de la Nuez posiciona al grupo literario de *Mariel*. Para de la Nuez, el desfase literario de los narradores de *Mariel* respecto a su contexto cultural proviene del hecho de haberse formado a contracorriente de la estética estalinista de la literatura canónica cubana de los setenta, mientras llega al exilio sin posibilidades de poder integrarse a las nuevas corrientes de exploración literaria ni deseos de asimilarse a las normas del exilio precedente (ver “*Mariel*” 108) –aunque parte de su inflamado discurso anticastrista los hizo parecer como políticamente pertenecientes al exilio tradicional–.

Desde un punto de vista más específicamente literario, Jesús J. Barquet distingue a los textos de *Mariel* por su “tono de angustia y furia” junto a temas relativos a la libertad o la opresión (111), pero es en la experiencia previa de estos escritores y artistas en Cuba donde percibe elementos que los cohesionan. Otro de los valores que Barquet resalta del que se hayan autonombrado “generación del Mariel”, es el que logra visibilizar conjuntos de creación de cubanos en el exilio, más allá del renombre de individualidades –como Cabrera Infante o Sarduy, por ejemplo– que predominaba hasta ese entonces (120).

Esta tercera alternativa a una ideología de lo nacional, por su carácter minoritario y marginal frente a las dos grandes líneas de pensamiento que cohesionaban/polarizaban a la

comunidad cubana en su conjunto, abraza la derrota individual como una postura de resistencia frente a lo que considera el descarrilamiento y la pérdida de Cuba de su potencial plenitud como nación. Esta ideología de la derrota refuerza, a mi juicio, la conciencia diaspórica de esta comunidad nacional minoritaria y alternativa que *Mariel* contribuyó notablemente a afianzar. Por una parte, el duelo por un pasado nacional cuyo esplendor nunca llegó a consolidarse en el ámbito de lo social pero cuya plasmación y proyección discursiva ya había alcanzado sus cotas máximas en los escritos de los padres letrados de la nación (Martí, Lezama, Lydia Cabrera, entre otros). Este pasado estaba asociado espacialmente tanto con lo hecho en la isla como con la escritura en el exilio de los productores del repertorio simbólico de la nacionalidad (José María Heredia, Cirilo Villaverde, Félix Varela, Martí...). Por otra parte, el hecho de no poder vivir en Cuba y realizar allí el proyecto de comunidad idealizada –sobre todo desde su correlato discursivo literario– provoca en los escritores de *Mariel* una aceptación traumática de su pertenencia a un grupo minoritario de intelectuales confinados en una extranjería doble frente a su comunidad de origen y a aquella porción de esta que se desplaza al exilio pero que no intenta rehacer, en medio de estas nuevas condiciones, el statu quo de lo cubano alentado desde la literatura prerrevolucionaria.

En el capítulo anterior mostramos la formación paulatina de una conciencia de comunidad entre los miembros de la emigración cubana en los Estados Unidos, a partir de revistas que aparecen dentro del circuito de exiliados que abandonan el país a partir de 1959. En el caso de *Mariel*, observamos cómo se reiteran contenidos y estrategias de activismo político ya presentes en publicaciones que le precedieron y, además, cómo se desmarca esta revista de la tradición del exilio al autodefinirse como un grupo de creación con señas distintivas que están asociadas a su identificación con un imaginario cultural aprendido en la Cuba revolucionaria y la

experiencia traumática de quedar excluidos de un contrato social que acabó reprimiéndoles con dureza y censurando su obra. Los que se consideraban parte de este grupo expresaban su diferencia del resto de la intelectualidad cubana emigrada al hacer que su obra fuera la prueba de la violencia estatal durante las primeras décadas de la Revolución. El haber vivido durante toda su juventud en Cuba y haberse formado intelectualmente allí les daba una particularidad que los distinguía temática y estéticamente de lo que se producía en las letras cubanas tanto dentro como fuera del país.

Se puede citar, entre estos rasgos diferenciadores en sus obras, la opción por una crudeza testimonial que permitiese conformar un archivo sobre lo no conocido aún respecto a la represión de la actividad intelectual por parte de las autoridades cubanas. Pero este mismo realismo descarnado se aplicaba a la desmitificación del imaginario de la comunidad cubana de Miami como una entidad cohesionada que encarnaba la supervivencia de los valores cívicos que profesaba defender. Los escritores de *Mariel* criticaron duramente, tanto en la revista como en sus obras narrativas, los prejuicios de clase, raza, género e identidad sexual de aquellos de la élite del exilio que los primeros consideraban tenían en sus manos la posibilidad de crear un mejor sistema de promoción y cuidado de la cultura cubana generada en los Estados Unidos.⁶⁸

La presencia de lo autobiográfico también es notoria en las obras literarias de *Mariel*, tanto para denunciar la marginación del artista en Cuba y los Estados Unidos como para demostrar las relaciones de amistad y colaboración intelectual entre los miembros de este grupo. Así ocurre en las obras de los tres escritores emblemáticos de *Mariel* estudiadas en este capítulo

⁶⁸ El célebre documental *Conducta impropia*, realizado en 1984 por Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, es un magnífico testimonio del desajuste de los marielitos respecto a su inserción en los Estados Unidos. Aunque su tema central es la represión de los homosexuales en la Cuba revolucionaria, se aprecia la dislocación social en la sociedad norteamericana de los miembros de *Mariel* que aparecen en el documental: Reinaldo Arenas, René Ariza y Reinaldo García Ramos.

y que abarcan la década del ochenta: “Final de un cuento” (1982), *El portero* (1989) y *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas; *Boarding Home* (1987), de Guillermo Rosales y los cuentos “Halloween” (1983), “Ana vuelve a Concordia” (1983) y “Las sombras en la playa” (1992) de Carlos Victoria.⁶⁹

En el caso de los cuentos de Arenas y los dos primeros de Victoria, estos se publicaron en *Mariel* con bastante antelación a su inclusión en libros, lo cual también da una medida de la reiteración en la revista, por medio de obras de ficción como estas, de obsesiones y estéticas compartidas por sus escritores.⁷⁰ Esto permite hablar de los escritores centrales de *Mariel* como de un núcleo asociado no sólo por circunstancias similares en la llegada al exilio y las vivencias anteriores compartidas en Cuba, incluida su formación y primeras afirmaciones intelectuales, sino también por el tratamiento de ciertos temas, la manera de abordarlos y el credo que sostienen estas obras.

Si hubiera una manera homogénea de configurar a los protagonistas de las novelas y los relatos producidos por estos tres narradores de *Mariel*, tal forma quedaría fijada en el personaje del perdedor, quien llega en ocasiones hasta el extremo del suicidio ya sea este físico o en relación con la comunidad humana. Si bien esta determinación fatal del héroe de los escritores de *Mariel* no es un rasgo exclusivo que distinga a este grupo y que los diferencie radicalmente de

⁶⁹ En las memorias de Arenas, *Antes que anochezca*, el autor comenta su cercanía con Rosales ya desde La Habana, cuando se leían el uno al otro sus manuscritos, y con Carlos Victoria una vez en el exilio. Todos formaban parte del conjunto de intelectuales emigrados a comienzos de los ochenta que concibió y produjo la revista *Mariel*, a camino entre Miami y Nueva York (ver *Antes* 114–15, 171 y 319).

⁷⁰ También la cercanía emocional –reforzada en el contexto de la diáspora– entre los escritores de *Mariel* es evidente en estas obras. Así, por ejemplo, el cuento de Arenas aparece dedicado a “Juan Abreu [amigo de Arenas en La Habana y, ya en el exilio, uno de los fundadores y miembros más activos de *Mariel*] y Carlos Victoria [...]” (Arenas, “Final” 127). En *Antes que anochezca*, tanto Guillermo Rosales como los hermanos Abreu (Juan, José y Nicolás) se insertan en algunas de sus páginas. La novela de Rosales incluye a Victoria como uno de los personajes que socorre al protagonista. Por su parte, este último en su cuento “La estrella fugaz” (1997) –no incluido dentro del corpus de este trabajo– narra el vagar por Miami de los tres protagonistas, escritores y alter egos de Arenas, Rosales y el propio Victoria.

otras estéticas y literaturas, lo particular en sus obras descansa en la construcción de una fatalidad directamente vinculada a la condición de exiliado, específicamente aquella circunscrita a la del exiliado cubano de finales de los años setenta y comienzo de los ochenta.

A la conformación psicológica de este personaje se le supone un abandono forzado de su país de origen debido a la persecución de sus ideas políticas, la censura y confiscación de su obra literaria o artística y/o la represión de sus gustos sexuales. Pero este conjunto álgido que condiciona la inadecuación del protagonista de los de *Mariel*, dentro de la sociedad donde ocurre su maduración intelectual y la asunción de una identidad, continúa siendo una zona de realización problemática en el ámbito del exilio. Quiere esto decir que no cabe suponer una actitud menos crítica y marginal, en la representación del personaje exiliado, de cara en primer lugar a la comunidad cubana radicada en el extranjero, la cual sería el renuente interlocutor inicial de su conflictiva integración a una sociedad que le resulta adversa. Tampoco un espacio geopolítico mayor, el de la totalidad del país de destino (o al menos el de la gran urbe cosmopolita y multicultural) y concretamente los Estados Unidos como lugar privilegiado de asentamiento de los emigrados del Mariel, implica mayores beneficios a la hora de conseguir solución o sosiego para conflictos individuales variados, sean estos de orden intelectual, afectivo, político, económico, ético, sexual, e incluso angustias nacidas de una precaria salud corporal y mental asumidas como males contraídos en el exilio, contagios trágicos que provee el sentirse extraño dentro de un lugar y una sociedad.

Las obras de los escritores de *Mariel* representan el drama de un sujeto atrapado dentro de un limbo de opciones políticas, morales, intelectuales y de subsistencia material que conducen hacia distintos destinos personales, ninguno de los cuales le seducen y satisfacen íntegramente o lo convencen en el plano ético. Esta constituye, por tanto, una literatura de damnificados por los

dos grandes modelos sociales y políticos del pasado siglo, en sus variantes específicas del socialismo cubano y la sociedad de consumo norteamericana. En el caso de las revistas de la emigración cubana analizadas en el segundo capítulo, comprobamos cómo existe una voluntad de crear una conciencia de comunidad nacional por medio de las relaciones e intercambios de las publicaciones con sus lectores y entre estas a través de sus colaboradores. Igualmente se recurre al diseño de una importante esfera intelectual en el exterior cuando estas publicaciones destacan los disímiles lugares de residencia y producción literaria de los escritores que colaboraron en sus páginas. Lo anterior lleva a subrayar dos temas que también se reiteran en varias de estas publicaciones: el primero de ellos es que desde el siglo XIX el exilio resulta la condición *par excellence* de la literatura y el pensamiento cubanos que constituyen los pilares de la identidad nacional; después, recalcar la idea de que a pesar del inmenso catálogo de autores y artistas contemporáneos con la Revolución Cubana, la vanguardia estética de este (y el conjunto de aquellos que abogan por un gobierno democrático y de respeto a los derechos civiles y políticos de los cubanos) se encuentra viviendo fuera de la isla. Se pretende así quitarle a las instituciones culturales de esta última la legitimidad para representar valores asociados con la idiosincrasia nacional.

Lanzado desde las páginas de las publicaciones periódicas, este movimiento centrípeto de ideas que confluyen para construir y cohesionar a la comunidad literaria en el exterior busca contrarrestar la presencia dominante, en los círculos académicos y editoriales occidentales, de una identificación de la literatura cubana con la obra de autores que en su mayoría estaban asociados con y producían según la pauta ideológica del gobierno cubano, y que por tanto

excluía lo que se distanciaba de este patrón.⁷¹ La narrativa de ficción de los autores de *Mariel*, sin embargo –y aún sus obras de carácter más testimonial y autobiográfico–, desmienten esta idea de una comunidad armónica en el exilio, regida por un espíritu de socialización que garantizase la utopía de un proyecto unitario pos–Revolución.

Estas narrativas, por el contrario, enfatizan la representación de un héroe solitario con una imposibilidad absoluta de llegar a una realización de sus motivaciones y convicciones personales. Entre las oposiciones a realizar sus objetivos, en ocasiones neuróticos y antisociales, está el carácter alienado de su lugar frente a sus compatriotas en el exilio. Esta situación de aislamiento radical (afectivo, cultural, económico e ideológico) en relación con los que subsisten en su mismo estatus de distanciamiento geográfico de la isla manifiesta la existencia de una comunidad nacional fracturada, quizás sin posibilidades de recomponerse de acuerdo con el modelo de convivencia que idealizaron los grandes discursos nacionalistas fundacionales.

Cabe preguntarse entonces si existe, frente a este horizonte en el que la comunidad nacional aparece rota o al menos no conformada según las aspiraciones del héroe literario de *Mariel*, alguna forma de resistencia ética por parte de este individuo, algún ideario subyacente en el recuento de su frustración en tanto cubano forzado a emigrar, incómodo e inconforme con su nuevo rol de sujeto migrante. En este capítulo analizo algunas de las modalidades que adquiere esa resistencia, esa negación a asumir los valores, la ideología dominante –según la

⁷¹ Salvo la obra de Arenas –relevante para muchos por sus experimentos formales y por el notable lugar que ocupa en el corpus de la literatura latinoamericana de temática homosexual–, la narrativa de los de *Mariel* sólo se analiza muy esporádicamente como parte de congresos de literatura cubana en la diáspora. La divulgación de esta crítica, por tanto, se restringe a los que participan en estas conferencias. Caso excepcional lo constituye el libro de Raúl Rosales Herrera, *Fictional First–Person Discourses in Cuban Diaspora Novels*, comentado en el primer capítulo, que estudia obras de los escritores marielistas Guillermo Rosales y Miguel Correa. Si se aduce que la omisión de los autores de *Mariel* en estudios de literatura continental obedece a su dispar calidad, convendría pensar en otras obras literarias, también de valor cuestionable –como podrían ser títulos de Zoé Valdés o Wendy Guerra– que sí aparecen incluidas por su utilidad para los estudios culturales y el tema en particular del que se trate. Sorprende por tanto que los ensayos sobre literatura diaspórica latinoamericana no hayan recalado en esta porción de la literatura cubana cuando por su especificidad podría constituir todo un subgénero temático dentro de la literatura del exilio.

representación de estas mismas narraciones – dentro de la comunidad cubana exiliada en los Estados Unidos y en el espacio mayor de la cultura norteamericana como sociedad multiétnica.

El héroe de los autores de *Mariel* conserva su aura de excepcionalidad, de superioridad individual, pese a no obtener de la realidad circundante más que nuevos modos de la represión y el desprecio social, provenientes esta vez de la propia comunidad nacional y no de forma vertical desde el Estado como pudiera suceder en la isla. Si existe en estas obras algún tipo de determinismo social, proviene de la condición de exiliado del protagonista, específicamente como exiliado del Mariel, vulnerable económicamente y cuestionada por su moralidad y clase social. A la vez, es más complejo satisfacer sus convicciones éticas debido a carencias inherentes a las microcomunidades (Miami, Nueva York) y macrocomunidades (los EE.UU.) receptoras de la emigración. Estas son espacios, por definición, caracterizados por una aglomeración diaspórica muy heterogénea. Tales comunidades aparecen lastradas por el consumismo, la indolencia frente a la cultura y la falta de solidaridad entre sus miembros. Frente a esto, el héroe del Mariel no sucumbe por el hecho de no poder llegar a ser *ellos*, los *otros*. Su meta no es tal; su frustración proviene de no encontrar eco social para su plan redentor que sería –a su modo de ver – el de completar el proyecto emancipador, de justicia e inclusión de todos los actores sociales, comenzado por la Revolución y habiendo traicionado esta su atrayente idealismo inicial.

El mensaje del héroe de *Mariel*, sin seguidores ni interlocutores sociales, se muestra desengañado de los grandes relatos ideopolíticos y más apegado a un programa utópico construido con grandes dosis de nostalgia por determinadas manifestaciones de lo cubano, de menosprecio a las metas individualistas que guían a las comunidades de inmigrantes en los Estados Unidos y de denuncia por la supeditación de las relaciones humanas y los nexos familiares a la supremacía del lucro individual. Junto a las maniobras de resistencia de este

héroe, la temática de estas obras puede relacionarse con las manejadas en los años posteriores a la década del Mariel desde la literatura dada por la diáspora literaria cubana, específicamente la radicada en Europa y México. El propósito de esta vinculación, además de ofrecer un contexto comparativo mayor para la literatura de *Mariel*, persigue también suplir una carencia ya que, pese a que han sido estudiados algunos conjuntos de literatura generada por la diáspora cubana a partir de la década del noventa, la voz colectiva de los autores de *Mariel*, con la excepción de Reinaldo Arenas, no ha sido estudiada en tanto conjunto de obras temáticamente interrelacionadas y como antecedente, radicalmente distinto o no, de la escritura que en décadas posteriores se publica en la diáspora.⁷²

Las implicaciones de este vacío en el estudio diacrónico de la literatura cubana de la diáspora son importantes ya que impide tener una visión de conjunto de las estrategias artísticas de posicionamiento de esta comunidad a lo largo del tiempo. Supone, además, que no se ofrezcan antecedentes históricos claros para estudios ya realizados sobre producciones diaspóricas de la cultura cubana posteriores a la década del ochenta, como los efectuados para las literaturas producidas en algunos espacios de Europa y México. El pasar por alto la literatura nacida del inmenso éxodo del ochenta también implica la invisibilización de micropoéticas (como las de los narradores de *Mariel*) que se apartan por su disidencia radical, su praxis y doctrina “anti-todo” de lo que la literatura cubana había producido hasta ese momento.

En el caso de las obras de *Mariel*, el pasado traumático, el fantasma perturbador, son Cuba y aquellos que la pervierten a voluntad y para su propio beneficio. Pero el enemigo del

⁷² Una excepción son —además del libro de Rosales Herrera ya mencionado— los ensayos individuales dedicados a los escritores de la revista *Mariel*, en tanto colectivo artístico y literario, publicados en el dossier de *Encuentro de la Cultura Cubana* dedicado a la revista (nro. 8/9 de 1998). Sin embargo, estos artículos no ahondan en las particularidades de sus narrativas u obras poéticas. En cuanto a su género, el libro de Lillian D. Bertot *The Literary Imagination of the Mariel Generation* (1995) se halla más cercano al panfleto político que a un texto de crítica literaria o cultural.

presente para estos escritores ya no es sólo la permanencia del sistema totalitario cubano que retiene al emigrado fuera de su país sin permitirle una libre y continua vinculación con su lugar de origen; ahora se incorpora la mediocre realidad de la comunidad cubana exiliada, y su contexto, como antagonista que frustra las aspiraciones del héroe marielista y que le derrota. Las obras descentradas de la reproducción de “lo cubano”, por las que aboga el artículo de Walfrido Dorta comentado al comienzo del capítulo, ya son ensayadas por estas narrativas de *Mariel* que se desmarcan de lo producido por sus contemporáneos. A la vez, estas narrativas exponen de manera desesperada la inadecuación del emigrado de los años ochenta, particularmente el que sale de la isla como parte del éxodo del Mariel, en relación a las expectativas mayoritarias de la comunidad nacional a la que pertenece. Es este destino trágico el que hace que los héroes marielistas, anhelando siempre alguna clase de patria y un sentido de pertenencia a una comunidad humana, no tengan en verdad patria posible. La aceptación crítica de esta catástrofe forma parte de su reconversión de la derrota en un acto de reafirmación individual y en resistencia activa contra la cotidianidad del exilio.

En este capítulo me ocupo de la narrativa de tres de los escritores de *Mariel*, en tanto poética coral, para insertar este análisis dentro de una genealogía de la literatura insular que ofrezca los intereses, permutaciones y recorridos de lo escrito fuera del país.⁷³ Hasta la actualidad, se han publicado algunos textos acerca de la diáspora literaria cubana y cabe mencionar, por lo que pudieron aportar a este estudio a la hora de contextualizar la producción de los marielistas, los textos de Tania M. Weiner (*La diáspora cubana en México. Terceros*

⁷³ Para una relación de antologías sobre la literatura cubana del exilio y cubanoamericana, ver nota 40. Sin embargo, son pocos los monográficos que recorren de manera sistemática una zona más compacta sobre este exilio, un estudio que saque a relucir zonas de interés comunes a ciertos escritores agrupados bajo algún tipo de criterio que rebase la condición de ser un escritor diaspórico o culturalmente híbrido, modalidades de escritura de la diáspora que puedan ser asociadas o comparadas porque resultan coherentes entre sí. Tal tipo de estudio comparativo comienza a aparecer sobre escritores posteriores a *Mariel*.

espacios y miradas excéntricas, 2008) y de Belén Rodríguez–Moureló (*Encounters in Exile. Themes in the Narrative of the Cuban Diaspora*, 2006). Ambas autoras se enfocan en tramos de escritura diaspóricas temporalmente posteriores a Mariel y con un eje geográfico alejado de los Estados Unidos.

Mi análisis confirma que muchos de los rasgos de literatura de la diáspora cubana que la crítica resalta a partir de los noventa ya están presentes en los escritores de *Mariel*, por lo que podría hablarse de una continuidad temática al ser estas obras altamente autorreflexivas en cuanto a su condición de voz de grupo diaspórico marcado por condicionantes diferenciadoras de otras comunidades nacionales relocalizadas fuera de su país. Los narradores de *Mariel*, sin embargo, inauguran en tanto obsesión grupal el motivo del héroe derrotado e inasimilable en el contexto del exilio. No son obras narrativas que van surgiendo de forma atomizada de manera que su autor se incorpore al corpus literario nacional como una voz desasida de un horizonte creativo compartido con otros creadores. Al contrario, los escritores de *Mariel* –y entre ellos Arenas y Victoria– tuvieron a la revista homónima como primera plataforma para dar a conocer los textos que comenzaron a escribir una vez en el exilio y cuyas obsesiones son comunes a los autores de este grupo diaspórico de la década del ochenta.

El estudio de Tania N. Weimer aplica, a la comunidad intelectual cubana radicada en Ciudad de México a partir de los noventa, el concepto de *tercer espacio* debido a Edward W. Soja (1996). Se reflexiona sobre la diáspora cubana en este contexto a partir de su diversidad ideológica sin que este hecho lastre su cohesión comunitaria ya que, para Weiner, ha faltado un análisis en profundidad de todas las divergencias en los discursos de la comunidad insular en el exterior. Lo que habría que investigar a fondo, según Weiner, es la manera en que el espacio diaspórico (tanto físico como simbólico) actúa para los sujetos migrantes como un *logos*

independiente de las condiciones bajo las que operan los sujetos tanto en el país receptor como en el natal. Valdría, entonces, como un punto de confluencia y negociación extraterritorial e intracomunitario que no está limitado por los sucesivos contextos geopolíticos por los que transita el sujeto desplazado: la “diáspora propone un tercer espacio conceptual en las fuerzas culturales entre una nación de origen y una de destino” (6). Es por ello que, para Weiner, el análisis del espacio es fundamental a la hora de analizar las producciones culturales de la diáspora porque “lo que está en juego al hablar de sujetos diaspóricos son los espacios vividos” (3).

Detenerse en el tratamiento del espacio en las obras de los autores de *Mariel* que aquí nos ocupa, tanto en su sentido literal como en el campo intersubjetivo marcado por las relaciones intracomunitarias entre los emigrados cubanos reflejados en estas narrativas, tiene particular relevancia. Una década antes que la estudiada por Weiner y en el ámbito de Miami estos autores activan en sus obras un espacio alternativo, dotado de una extrema fatalidad como derrotero inevitable, que paradójicamente le permite al héroe operar con dignidad en su derrota, vencer en el paradójico terreno de un escepticismo nostálgico y sufriente adonde el común de la gente no quiere permanecer o acudir. Un martirio que busca salvar la memoria de un país –que a nadie parece importar–, destinada a ser recordada en soledad por el héroe marielista.

Si Weiner mantiene la tesis de la existencia en los noventa de una diáspora cubana, de gran producción simbólica, cohesionada a pesar de su diversidad ideológica en tanto tercer espacio equidistante de las dos polaridades que marcan el comienzo y el destino del trayecto migratorio cubano, el libro de Belén Rodríguez-Mourelo es un ejemplo de la dificultad a la hora de elegir un único significante para delimitar conceptualmente el registro de la experiencia de la comunidad cubana fuera de la isla. *Encounters in Exile. Themes in the Narrative of the Cuban*

Diaspora es el estudio de Rodríguez–Mourello sobre la obra de más de una decena de escritores cubanos residentes fuera de la isla y esparcidos por circuitos espaciales más allá del tradicional destino en tierras norteamericanas. Al margen de los pronunciamientos al interior de este libro, si analizamos cómo es nombrado podríamos inferir que el “exilio” se conceptualiza como el ámbito extraterritorial de reunificación entre iguales nacionales, mientras que el término “diáspora” remitiría a un locus multilocal desde donde se habla pero que no necesariamente convoca o reúne y que, sobre todo, no remite inmediatamente al lugar dejado atrás. Es más una fuerza nómada concentrada que un desplazamiento hacia una zona de convergencia metanacional. Mientras el “exilio” parecería remitir a afectos, traumas y dolores comunes a un grupo humano, “diáspora” implicaría una multitud irreducible de experiencias; es destino y continuidad, no memoria que fije a un pasado.⁷⁴

Sin embargo, se puede sospechar que ambos vocablos, al menos en el caso cubano, no pueden activarse muy separados el uno del otro. En ello parece influir cierta voluntaria despolitización del término “diáspora” que no es fácilmente aceptada por los escritores que sostienen de una manera abierta sus desavenencias con el gobierno que ha prevalecido en la isla desde el triunfo revolucionario. En este caso se encuentra Daniel Iglesias Kennedy, autor cubano reubicado en España a mediados de los ochenta y con una buena cantidad de novelas publicadas fuera del contorno de producción, publicidad, consumo y uso académico de literatura cubana etiquetada como “del exilio”. Iglesias Kennedy cuestionó en el prólogo al libro de Rodríguez–Mourello el uso de esta del término, para él demasiado moderado, de “diáspora”: “She has even decided to use the term ‘diaspora’ instead of ‘exile,’ a word chosen by the Cuban officials to

⁷⁴ Para una discusión más amplia sobre estos términos, fuera del área de la emigración cubana, ver el primer capítulo.

disguise the political implications of the exodus of twenty per cent of the population who represent the elite in the Cuban society” (17–18).

Aunque la referencia al “exilio” de la definición de Iglesias Kennedy tiene en cuenta este posicionamiento político como algo supuestamente asumido sólo por parte de un grupo poblacional caracterizado por su alta competencia profesional (lo cual es estadísticamente improbable⁷⁵), lo relevante a partir de su consideración es que un creador pueda clasificar su propia obra como algo producido a partir de su condición de exiliado –y al margen de lo que esta explicita textualmente respecto al tema en sí–, mientras que una crítica distanciada ve esta narrativa como algo escrito bajo otra lógica o determinantes externos. Más que el contenido político o de denuncia –direccionalidad del texto respecto a un referente con un efecto hegemónico: Cuba– que pudieran tener las obras escritas desde la asunción de una sensibilidad de exilio, el libro de Rodríguez–Moureló se concentra en las narrativas de desplazamiento que, de acuerdo con la autora, son características de las obras cubanas de los noventa escritas en la diáspora. A esta constante temática Rodríguez–Moureló la llama “mecanismos de identidad” (25) ya que, siguiendo algunas consideraciones ofrecidas por el antropólogo James Clifford, se apoya en la idea de que toda obra escrita como una forma de conservación, fijación y representación del lugar de origen, así como sobre la pérdida de este, conllevaría a delinear y acentuar rasgos identitarios nacionales. Esto, por otra parte, viene ocurriendo en el caso cubano desde los primeros intelectuales exiliados hacia la mitad del siglo

⁷⁵ La oleada masiva de emigrantes cubanos hacia los Estados Unidos, principalmente la del ochenta por el Mariel y el éxodo de “balseros” permitido por el gobierno cubano en 1994, además de los procesos legales de reunificación familiar en suelo extranjero, demuestran que el abanico poblacional de la emigración cubana es mucho más heterogéneo y rebasa con creces al marco de un grupo profesionalmente vinculado al mundo letrado (ver Boswell y Rivero).

XIX y tampoco es ajeno a los narradores de *Mariel*, quienes llegan a hacer de la derrota una marca intergeneracional cohesionadora, por encima de las poéticas individuales.

Los rasgos identitarios comunes que manifiestan las obras de autores de la isla localizadas y producidas en puntos disímiles del globo a partir de los noventa tienen entre sus constantes el ubicarse en relación con un momento muy específico de la historia cubana: “This narrative has a point of departure—Cuba and the Revolution—which serves as a response to the most recent historical process of the nation, which is addressed by the Cuban diaspora despite the diversity of destinations and particularities of the writers’ stories, or their generations” (Rodríguez–Mourelo 29). Otros rasgos reincidentes en estas obras y que se activan en función de un mismo referente histórico son la presentación del exilio y del aislamiento interior —la enajenación de los personajes mientras viven en Cuba respecto a lo que el Estado le permite hacer a los ciudadanos— como una consecuencia de la Revolución.

Narrativamente, este aislamiento y vulnerabilidad en el vivir dentro de la isla expresa el ambiente represivo durante el trayecto de vida del escritor en el país y constituye una especie de *logos* prevalente que marca el proceso y la condición de la escritura. Luego, al llegar al exilio, su obra manifiesta la no pertenencia al nuevo lugar, su inseguridad por lo que pueda acontecer a lo largo del tiempo respecto a la conveniencia o garantías de vivir en el nuevo destino. Los vínculos familiares y sociales, además, ya vienen rotos como resultado del efecto desintegrador de la vida social que ha provocado la Revolución al requerir de los sujetos su adhesión al régimen, por encima de sus obligaciones hacia la familia y sus afinidades con el círculo afectivo inmediato. Con relación a los distintos términos para referirse a la experiencia migratoria, el de “exilio” es el que expresa, sin ambigüedades, “banishment and displacement, both physical and spiritual, and carries with it the sensation of involuntary uprootedness” (Rodríguez–Mourelo 36).

A pesar de que la crítica literaria ha asociado los rasgos anteriores con la literatura diaspórica cubana de los noventa, la narrativa del Mariel asume estos asuntos una década antes y plantea su propio recorrido de supervivencia ética dentro de un contexto geopolítico global aún gobernado por la polarización ideológica. En sus obras, tal y como continuará ocurriendo en la década posterior, la función de la memoria juega un papel esencial para *escribir* el exilio; esta tiene que rememorar para poder recobrar lo perdido. A lo largo de estas dos décadas, el pasado se reconstruye siguiendo las dos dimensiones marcadas por el espacio y el tiempo. En el caso de la primera, se narra aquello que se encuentra lejos, en la distancia. Para la segunda, se fija ese momento en que se observa una realidad que se ha abandonado, la memoria se queda detenida en ese pasado que fue preámbulo del exilio presente. También, como agrega Rodríguez-Moureló, se intenta dar sentido a la pérdida sufrida en el presente, “A historical dimension tends to be common when recounting a story in search of comprehension” (38).

A pesar de todas las diferencias entre las obras, en el proceso de rescate de una identidad particular, la del exiliado, se transita por fases y experiencias que moldean un resultado común:

This is a creative construction that utilizes memory, feelings of uprootedness, fracture, collective experience, as well as the process of repositioning, and transforms them into relevant themes in the discourse of exile, or what I recognize as a mechanism of identity. These mechanisms give homogeneity and coherence to the discourse of exile, and shape the narrated experience as a collective one, even when they are presented from different *positionings* or points of view. (41, énfasis en el original)⁷⁶

⁷⁶ Con *positionings*, la autora alude al concepto desarrollado por Stuart Hall en “Cultural Identity and Diaspora” (394) para hablar del carácter fluido y contextual de aquello que el exiliado asume como su distintividad cultural en los diferentes derroteros por los que transita su peregrinar.

Algunas de las diferencias más notorias entre la literatura de *Mariel* y el discurso posterior de la diáspora es que este último no tiene un enfoque tan individualista. También resulta crucial el que, contrario a lo que exponen los marielistas, aquí la posibilidad de regreso a Cuba permanece potencialmente abierta aunque se encuentre pospuesta y pudiese no acontecer nunca. Ocurre entonces una década después la formación de una comunidad de coterráneos (trans)nacionales identificada con un imaginario colectivo de modo menos conflictivo que aquella unida al éxodo del Mariel, lo cual sin duda constituye una consecuencia fructífera pero que no invalida la experiencia traumática en sí misma de la diáspora ni su conciencia de desplazamiento y lejanía. En tanto comunidad, los miembros de la diáspora se asemejan a partir de una historia, valores, prácticas y un mismo lenguaje referencial, una experiencia colectiva traducida en conceptos compartidos: “[they] feel part of a cultural center even when these communities are in the periphery [...] Unlike exile, which is a separation from roots, land, and past, diaspora can have a positive connotation, since it is not a solitary experience” (42–43).

Aunque con una dolorosa presencia de Cuba en sus obras, a veces evidente y otras fantasmática, los escritores de *Mariel* también expresan sentirse parte de algo, sólo que esa comunidad minoritaria no siente desarraigo únicamente frente a Cuba sino también ante los exiliados cubanos que la precedieron. Los une el reconocimiento (y la voluntad) de formar parte de una cofradía de derrotados cuya literatura está marcada de antemano por esa fractura entre el héroe marielista y lo que motiva y da sentido a la sociedad que lo circunda. Distingue a esta generación el estigma de estar dominada por la desilusión respecto a las posibilidades de ver realizados en la práctica, en cualquiera de los modelos sociopolíticos conocidos, valores defendidos por el humanismo.

La memoria no sólo juega un papel decisivo a la hora de armar una identidad de exilio; también forma parte del arsenal de recursos en los que se ampara el sujeto perdedor resultado de transformaciones sociales y políticas traumáticas. Ana María Amar Sánchez ha estudiado la figura literaria del perdedor, presentes en obras hispanoamericanas modernas relacionadas con el recuento de guerras civiles y las dictaduras militares que asolaron las sociedades latinoamericanas durante el pasado siglo. Amar Sánchez distingue conceptualmente al *perdedor* del *fracasado* (12). Este último sería el caso de un sujeto que ante la tragedia social que vive el país asume de manera irremediable el cambio hacia lo “nuevo” como anulación de sí mismos, lo cual significa una manera de validar la autoridad de la ideología reaccionaria impuesta –como ocurre en el caso de las dictaduras– y de desechar la que lo había guiado hasta ese momento. El perdedor, en cambio, resiste mediante su reincidencia en legitimar un pasado que la nueva realidad ha barrido. Vive con orgullo su inadecuación en el nuevo contexto sociopolítico que lo rodea. Su desgracia individual tiene un estatus de incongruencia voluntaria con lo que unos defienden y a lo que otros se rinden calladamente. No participar en una dinámica social que abjura implica no ceder en soberanía individual, esa última instancia donde alterca y sobrevive el tipo de mundo que el perdedor simboliza.

Dentro del universo de la literatura latinoamericana, Amar Sánchez recoge numerosos ejemplos que muestran el “triunfo antiheroico” (15) y el personaje del “perdedor vocacional” (19) como discursos activados contra la desmovilización política y la connivencia ética de cara a un nuevo poder público que impone el horror y ataca a todo lo que disienta de su arbitrio:

Perder resulta así una forma de triunfo que ubica a los protagonistas más allá del sistema y les proporciona otra clase de éxito. Ser un antihéroe perdedor, formar parte de los

derrotados garantiza pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota. (25)

Curiosamente, Amar Sánchez relaciona al perdedor con la visión que tiene Said del intelectual como exiliado permanente, negador de las convenciones y de cualquier doctrina que imponga una dosificación de la libertad de permanecer cuestionando e inconforme. El concepto de diáspora también sale a relucir en el texto de Amar Sánchez no sólo porque el exilio político impuesto por las dictaduras hispanoamericanas es uno de los grandes temas narrativos dentro de los que se desarrolla el personaje del perdedor, sino también porque –a su juicio– el ser diaspórico ha experimentado la pérdida irremediable de algo localizado en el pasado y que resulta del todo irrecuperable (34). Me pregunto entonces si no sería absolutamente lícito incluir en este recuento continental de perdedores a los héroes marielistas. En caso contrario volveríamos a obviar la evidencia de que la Revolución Cubana frustró con el paso de los años las expectativas de muchos intelectuales de la isla que se alinearon en las primeras décadas del triunfo revolucionario con una ideología de izquierda y que por el hecho de enfrentarse a la política oficial cubana fueron automáticamente tachados de retrógrados y conservadores.

Si hoy no resulta nada escandaloso o sacrílego para la izquierda desvincularse del autoritarismo estalinista y criticar duramente su máquina represiva, no se valora aún de manera positiva la manera en que la obra de muchos escritores cubanos –la mayor parte de ellos siendo forzados al exilio– combatió y dio a conocer los excesos del gobierno cubano cuando el comportamiento de este era una réplica de cómo el poder envileció la vida en las sociedades comunistas de Europa del Este. Mi reflexión se basa en el hecho de que, en un recuento como el de Amar Sánchez de perdedores literarios acérrimos, de defensores solitarios de utopías colectivas, no hay mención alguna a los antihéroes marielistas aun cuando estos también son un

paradigma de damnificados por el poder autoritario. Más allá de que la represión política vivida en primera persona por el escritor del Mariel, los abusos cometidos contra su obra y su mera existencia, lo pudieran haber conducido políticamente a asumir posturas públicas asociadas con una ideología conservadora –y ante la impunidad con que las deficiencias del modelo cubano seguían sin ser criticadas por la clase letrada biempensante–, su relato da vida a un perdedor que se enfrenta a un desastre ubicuo y cuya memoria rescata para el presente la idea de una sociedad mejor que no será ya posible.

Amar Sánchez tiene en cuenta la paradójica proyección esperanzadora generada por el perdedor al negarse a formar parte del presente, a sancionarlo mediante su religación con el entorno: “podemos considerar a los perdedores como los encargados de actualizar el pasado: si la victoria de los vencedores es la que domina el presente, el recuerdo es el que permite cuestionarlo e imaginar un futuro” (120). Cabría entonces preguntarse por las modalidades que la pérdida asume en los héroes marielistas y cómo estos se concentran en condenar con igual fuerza el presente repartido, diaspórico, de su comunidad nacional y cultural y las razones que provocaron este éxodo. Estas narrativas abarcan la desolada experiencia del sujeto político que ha vivido en dos paradigmas sociales contrapuestos, mostrándose ambos igualmente alienantes. A su vez, estas historias se distancian de un nihilismo meramente estético porque subyace en ellas un planteamiento del exilio como condición fértil para topar con una lúcida desilusión respecto a cualquier tipo de sociedad, aunque la memoria de la tierra abandonada y negada en el presente provoca que permanezca viva una ansiedad por recobrar un estado de cosas que en verdad nunca existió. Tal es el programa político individual del héroe marielista.

4.1 REINALDO ARENAS: ESCRIBIR COMO FORMA DE LA PERMANENCIA

Un ejemplo de lo dicho hasta ahora es el comienzo del primer texto de ficción que Reinaldo Arenas publica en el número inaugural de *Mariel*,⁷⁷ el relato “Final de un cuento”. Esta narración problematiza la producción literaria en el exilio, concibiéndola como la única manera de crear en libertad; meta a la que debe aspirar todo escritor. Sin embargo, esta escritura ha de ser ejecutada desde la paradoja de aceptar la lejanía de la matriz cultural como una pérdida insustituible, a la vez que necesaria. El cuento, escrito por Arenas en Nueva York en 1982, narra cómo un emigrado cubano radicado en esta ciudad lleva las cenizas de su amante suicida hasta Cayo Hueso, para echarlas al mar, y así estas puedan alcanzar las costas de Cuba. La historia es narrada en una segunda persona, en la forma de una diatriba mediante la que el narrador recrimina al amante tras su muerte, intentando convencerle inútilmente de que el suicidio no era la mejor solución para su nostalgia incurable. La tesis del narrador y su argumento contra la desesperación nostálgica radica en mostrar que a los emigrados los asiste una razón histórica por la cual acceder a esta condición de desarraigo implica un acto de salvación personal y una decisión acreditada éticamente.

El eje central de la historia ya muestra la marca de una derrota asumida como reto individual. Si la microcomunidad emigrada formada por el protagonista y su pareja queda fracturada de manera definitiva tras el suicidio, la claudicación de este último, no por ello el protagonista deja de insistir en un diálogo con el amante muerto que sabe va a quedar sin respuesta, inútil. Sin embargo, enumerar las razones por las que el otro tendría que haber evitado

⁷⁷ Este cuento tiene gran relevancia por ser el primer texto que Arenas escribe íntegramente en los Estados Unidos y el que privilegia el número de homenaje al escritor, al volver a publicarse en la edición especial de la revista, en 2003.

el suicidio es una manera de reafirmar estas convicciones ante sí mismo, de exponer una estrategia de supervivencia⁷⁸ frente al dilema más acuciante que persigue al derrotado en todo lugar y a toda hora: el exilio. Para convertir la condición de desterrado en un acto justiciero, lo único que se puede hacer es sobrevivir a la lejanía, permanecer vivos pese a una persistente y dolorosa carencia ontológica.

La historia comienza de esta forma:

“The Southernmost Point in U.S.A.”, así dice el cartel. Qué horror. ¿Y cómo podría decirse eso en español? Claro, “El punto más al sur en los Estados Unidos”. Pero no es lo mismo. La frase se alarga demasiado, pierde exactitud, eficacia. En español no da la impresión de que se esté en el punto más al sur de los Estados Unidos, sino, en un punto al sur. Sin embargo, en inglés, esa rapidez, ese Southernmost Point con esas T levantándose al final nos indica que aquí mismo termina el mundo, que una vez que uno se desprenda de ese “point” y cruce el horizonte no encontrará otra cosa que el mar de los sargazos, el océano tenebroso. Esas T no son letras, son cruces –mira cómo se levantan– que indican claramente que detrás de ellas está la muerte, o, lo que es peor, el infierno. Y así es. [...] En fin, me habría gustado que te quedaras aquí, en este cayo único, a 157 millas de Miami y a sólo 90 de Cuba, en el mismo centro del mar, con la misma brisa de allá abajo, el mismo color en el agua, el mismo paisaje, casi; y sin ninguna de sus calamidades. [...] Pensabas que lo que me atraía a este sitio era sólo la nostalgia: la cercanía de la Isla, la soledad, el desaliento, el fracaso. Nunca has entendido nada [...]

⁷⁸ Como comentamos en la nota 69, el cuento se publica con la dedicatoria a dos exiliados del período del Mariel, Juan Abreu y Carlos Victoria. De manera elocuente ya desde esta dedicatoria la paradoja de concebirse ganador en medio de la derrota aparece presente y asociada con la condición del intelectual emigrado. Así, la dedicatoria a ambos escritores se justifica por su condición de permanecer “triunfales, es decir, sobrevivientes” (Arenas, “Final” 127).

Soledad, nostalgia, recuerdo –llámalo como quieras–, todo eso lo siento, lo padezco, pero a la vez lo disfruto. Sí, lo disfruto. Y por encima de todo, lo que me hace venir hasta aquí es la sensación, la certeza, de experimentar un sentimiento de triunfo... (127–28)

El comienzo del texto habla de la no transferibilidad del sentido exacto entre la lengua inglesa y la hispana. Ambas pueden comunicar ideas pero no exactitud, la aproximación entre las dos culturas quedaría siempre interferida por un vacío. El hablante hispano desplaza su frontera hasta allí donde brote su incapacidad para comprender el idioma dominante, hasta allí donde él pueda permanecer como un hablante primariamente hispano. Ambos idiomas, además, muestran geopolíticas distintas; mientras el significado en inglés indica, según el narrador, un mundo de barbarie más allá del ámbito donde el inglés es la lengua hegemónica, el español, sin embargo, relativiza la ubicación de todas las cosas, desplaza los centros y los relocaliza con un sentido bastante coyuntural, momentáneo.

El cuento comienza mostrando una consciente resistencia frente a la asimilación, negándole eficacia al inglés dentro de su mismo territorio. El “horror” del hablante hispano subvierte la lógica de un mundo visto, escrito y explicado antes en otra lengua y, sobre todo, niega una evidencia: a un dato lógico, cierto, el narrador reacciona con el rechazo, lo cual lo sitúa necesariamente dentro de una situación desquiciada, alienada. A la funcionalidad y eficiencia descriptiva del inglés se le opone un acercamiento a la realidad, la del hispanohablante, más crítica –puesto que se niega a validar positivamente la exactitud del inglés– a la vez que impotente, pues el español se encuentra incapacitado para aprehender la realidad, o al menos una determinada realidad, *esa* realidad.

El hecho mismo de comenzar la narración ubicándose al sur de los Estados Unidos habla ya de un sujeto desplazado, marginal, periférico, que mira el mundo del poder y el éxito desde

abajo, desde la zona inferior de una geografía precisa. Su reflexión acerca de la lengua ajena, lo cual siempre implica por contraste una reflexión sobre la propia, ubica el centro de su tragedia en el área de la comunicación, del poder transmitir y hacer entender a otros, quizás, aquello que se es, que se ha sido, lo que se siente acerca del mundo y se cree acerca de él. Es un hablante entonces traumatado por la imposibilidad de aceptar (rendirse a) una lengua útil pero que irracionalmente desprecia.

En el cuento, un hablante se dirige a otro interlocutor enmudecido, el amante muerto, en un diálogo que es en realidad monólogo y que trae otra vez el tema de la comunicación imposible y a la vez necesaria, dolorosa por incompleta. Esta vez no sólo se trata de un puente impensable entre una lengua y otra sino entre dos hablantes vinculado por los afectos. Aquí, quien se decanta por la lengua hispana como una condición inherente a su identidad se niega a asumir un mundo nuevo controlado por otra lengua. La paradoja, sin embargo, es que el inglés constituye el idioma que mejor prepara para el mundo, desde el cual puede advertirse el peligro de una desgracia futura; es una lengua que arma con la posibilidad de evitar un acontecimiento desgraciado, controla de este modo el futuro mientras el español no puede garantizarlo. Este último ciega al hablante emocionalmente ante una realidad infernal que se puede convertir en su enemiga.

En este relato se experimenta también con el reconocimiento de un espacio intermedio que no representa de un modo absoluto ni la realidad cubana, ni la norteamericana. Ese espacio intersticial donde aparece "el mismo paisaje casi [que el de Cuba]; y sin ninguna de sus calamidades" (128) podría funcionar, para el protagonista, como un aliciente inmediato con el que combatir los estragos de la nostalgia, y a la vez huir de la inmersión complaciente en la nueva realidad del exilio. Por ello insiste en que su amante tendría que haber visitado ese ámbito

intermedio para curar los daños más evidentes causados por la separación del suelo natal. Pero el trasladarse a esta zona, Cayo Hueso, que el protagonista literalmente celebra por ubicarse tanto lejos de La Habana como de Miami y Nueva York, y que conserva a su vez sólo la apariencia grata de las cosas que rodeaban su existencia en Cuba, no sería sino la fase sensual de una estrategia progresiva contra el desarraigo y la asimilación cultural.

A pesar de ello, la práctica más radical de resistencia consiste para el protagonista en la escritura.⁷⁹ Por ello alude al acto de escribir como defensa cuando su amante vaticinó en el pasado que la condición de emigrado invalidaría la posibilidad de ejercer la literatura. Para el protagonista, sin embargo, la escritura lo salva de asumir una actitud pasiva ante las nuevas circunstancias del destierro. La literatura se ejerce por igual contra el pasado cubano y el acto de encontrarse fuera de su país:

Sí, ya sé lo que has dicho. Que no aprenderé ni una palabra de inglés, que no escribiré más ni una línea, que ya una vez aquí no hay argumentos ni motivos, que hasta las furias más fieles se van amortiguando ante la impresión ineludible de los supermercados y de la calle 42 [...] Cuando te decía que estaba instalándome, adaptándome, o sencillamente viviendo, y por lo tanto acumulando historias, argumentos, me mirabas compasivo, seguro de que ya yo había perecido ante la nueva hipocresía, las inevitables relaciones, el pernicioso éxito o la intolerable verborrea... (128)

La actitud vital del amante suicida alude a la moral del fracasado: no ve asideros en la nueva condición de su existencia que le faciliten seguir animando lo que hasta poco antes constituía su

⁷⁹ El tema de la escritura como acto de rebeldía frente a la violencia del poder, eficaz para sobreescribir la historia oficial desde la perspectiva del derrotado, es una constante en la obra de Arenas, siendo el gran *logos* que organiza y da sentido a la evolución narrativa de su libro más celebre, la autobiografía *Antes que anochezca*, pero ya presente como eje narrativo en uno de sus escritos pos-Mariel, *Arturo, la estrella más brillante* (1984). He estudiado este tema en un artículo sobre esta novela corta de Arenas (ver “Reinaldo Arenas”).

credo político. Sospecha por ello de la pasividad aparente de su pareja, el escritor protagonista; desconfía de lo que cree una rendida integración de su ser en el nuevo contexto. Mientras, lo que este último pone en práctica es una estrategia para no transigir que radica en quedar expuesto a la intemperie de su nuevo hábitat para de ahí poder extraer nuevas razones con las que retomar la escritura.

Para el protagonista, el exilio no afecta a la escritura en cuanto actividad pero sí aporta nuevos argumentos con los que construir una postura crítica. La literatura vale como un acto de venganza que recompone imaginativamente, si no el tipo de realidad que se aspiraba a vivir en Cuba, al menos una versión de las extensiones y desbordamientos de lo cubano más allá de sus límites insulares. Aún más, la literatura crea una realidad paralela en la cual dos ámbitos opuestos, el cubano y el norteamericano, se conjugan para imaginar cómo desaparece ese espacio intermedio en el que radica emocionalmente el escritor exiliado/protagonista. Pero el narrador puede concebir la desaparición de este espacio alternativo en el cual perdura, sólo a partir de la fusión simbólica de los mundos antagónicos del exilio y de la patria. Por ello en el cuento se empieza a describir un único ámbito espacial donde los lugares emblemáticos de La Habana y Nueva York se entrelazan conformando una única ciudad. Súbitamente la mirada del narrador observa cómo la ribera neoyorkina del río Hudson se va convirtiendo en el malecón de La Habana, crece una ceiba en el Lincoln Center, las calles de ambas ciudades se entremezclan, Broadway incluye al habanero cine Campoamor, y así sucesivamente.

No es la añoranza el sentimiento que engaña a la mirada para hacer de Nueva York una recreación de La Habana. Por el contrario, la alternativa de resistencia al abatimiento y la anulación del exilio radica en que la escritura haga confluir ambos espacios y los despoje de aquellas cualidades que agreden las convicciones políticas y necesidades del protagonista. De ahí

la proyección utópica de esta modalidad narrativa producida por el exilio: no acepta ni la Cuba del pasado ni el Nueva York del presente, descrito como epítome del intercambio mercantil capitalista. Se opta por la construcción verbal de un nuevo lugar de convivencia humana donde no desaparecen los recuerdos y la conciencia de sí mismo del protagonista en tanto exiliado. A pesar de que la condición del destierro no puede ser borrada de la escritura, pues esta se alimenta inevitablemente de la experiencia, el acto de escribir se afirma como victoria sobre la calamidad mayor que constituye el ausentarse de la isla: “Óyelo bien: yo soy quien he triunfado, porque he sobrevivido y sobreviviré. Porque mi odio es mayor que mi nostalgia. Mucho mayor, mucho mayor. Y cada día se agranda más...” (138). Lo problemático de esta aseveración triunfalista del narrador, centrada en no ceder en su interpretación de la realidad y en seguir mirando a su alrededor desde la perspectiva del daño irreparable que constituye el exilio, se expresa en el hecho de ser comunicada en primera instancia a un otro/igual que ya ha muerto, por lo que no deja de ser una afirmación trágica, debido a la soledad e inoperancia que entraña la capacidad de poder decir, de manifestarse, para inexistentes *otros*.

En *El portero*, la primera novela escrita íntegramente en los Estados Unidos y publicada por Reinaldo Arenas en 1989, el narrador se esfuerza por relatar las vicisitudes de un marielito. La novela está dedicada a Lázaro Gómez, amigo íntimo de Arenas desde La Habana y que, como el protagonista, llegó a los EE.UU. a través del Mariel en 1980. Este libro configura una sátira grotesca, con elementos propios de la literatura fantástica, de la sociedad multicultural norteamericana. Como muchas de las obras de los escritores marielistas, incluye elementos

biográficos; en este caso, relativos a la vida de Gómez al llegar a los Estados Unidos y comenzar a trabajar como portero en un edificio de Manhattan.⁸⁰

La novela se centra en describir las relaciones del portero con la comunidad multicultural que conforman los vecinos del edificio mientras el crescendo dramático se enfoca en el intento del portero, del marielito, por convencer a los vecinos del lugar de que sus vidas carecen de sentido. Él, un emigrante sin posesiones materiales, perteneciente a una clase social humilde, considera que posee un mensaje, una enseñanza que haría cambiar la existencia de los que lo rodean. Los vecinos, por su parte, no comprenden lo que Juan, el portero, intenta comunicarles. Cada uno de ellos quiere hacerle partícipe y que acepte sus credos personales, ya tengan estos un contenido predominante de interés material, sexual, religioso, político, intelectual, o incluso de transmitirle su propio vacío existencial. Así ocurre en el caso de Mary, una cubana perteneciente a una ola migratoria anterior a la del Mariel y de quien Juan se enamora mientras ella trata de persuadirlo de la ausencia de sentido de todo y de la liberación que implica quitarse la vida lo antes posible. La novela comienza a partir del momento en que Juan empieza su trabajo en el lugar:

A veces todo su rostro se ensombrecía como si la intensidad de la tristeza hubiese llegado a su punto culminante, pero luego, como si el sufrimiento le concediese una breve tregua, sus facciones se suavizaban, y la tristeza adquiría una suerte de apacible serenidad, como si el mismo desencanto se estabilizase o fluyese ahora lentamente, comprendiendo tal vez que su caudal, de tan inmenso, no se agotaría nunca, sino que, por el contrario, estaría siempre creciendo y renovándose.

⁸⁰ En sus memorias, Arenas hace mención al contexto en que surgió el argumento para esta novela, durante sus visitas a Gómez mientras este trabajaba de portero en un inmueble neoyorquino (*Antes* 329–31).

Es cierto que hacía diez años que había dejado su país (Cuba) en un bote y se había establecido en los Estados Unidos. Tenía entonces diecisiete años y atrás había quedado toda su vida. (17)

De antemano, la cotidianidad del protagonista aparece definitivamente dañada por el hecho mismo de encontrarse en el extranjero. Esta condición garantiza que permanezca, sin posibilidades de escape, dentro de un flujo permanente de pesar. El recorrido de sus emociones va desde la desolación más inconsolable a la relativa tranquilidad que ofrece la resignación. El hallarse lejos de Cuba hace eterna la desesperanza. Para reforzar esta idea, el narrador comenta con ironía cómo a pesar de que el protagonista había llegado muy joven a su nuevo destino, *toda su vida* ya había ocurrido mientras vivió en la isla. Es a partir de esta condición fantasmal que, sin un presente que efectivamente esté ocurriendo y se vaya acumulando en experiencias, transcurre su día a día de emigrado. La voz del narrador y la perspectiva desde la que habla parodia la visión prejuiciada, conservadora y clasista de la comunidad exiliada cubana previa a Mariel:

Pero también nosotros (somos un millón de personas) dejamos todo eso y sin embargo no morimos de pena [...]

Él era, como casi todos nosotros al llegar aquí, un joven descalificado, un obrero, una persona que venía huyendo. Tenía que aprender, como aprendimos nosotros, el valor de las cosas, el alto precio que hay que pagar por una vida estable. (17–18)

El paternalismo y el sentimiento de otredad con que la comunidad cubana observa al emigrado del Mariel aliena a este de aquellos rasgos identitarios que pueda tener en común con el resto de los cubanos de la emigración precedente. Lo convierte de antemano en un perdedor porque este no llega a comprender el paso iniciático que implica asumir la preeminencia de los valores

materiales dentro de la nueva sociedad. El sentirse parte integrante del nuevo entorno sólo es alcanzable si la nueva realidad se percibe como algo que hay que incorporar sin cambiar, como un conocimiento del mundo no aprendido de manera empática a través del tiempo sino como una totalidad a la que hay que darle un lugar en nuestra conciencia sin hacer cuestionamientos sobre la calidad de su constitución. En otras palabras, el narrador subraya su percepción de que el protagonista rechaza la idea supuestamente salvadora de que el emigrante debe incorporar acríticamente la totalidad del nuevo país, incluidos los valores arbitrarios y las convenciones que permiten que las cosas manifiesten un sentido ante la mirada del sujeto.

No pudiendo rebasar ese requisito básico para convertirse en el cuerpo real de una nueva ciudadanía, el protagonista se queda fijado a un limbo que lo fuerza a la incomprensión de su alrededor, a una incapacidad para reaccionar ante el mundo de manera práctica. Tal minusvalía existencial le asegura el ser vencido ante cada aparición de las nuevas circunstancias que forman parte de su acontecer en el extranjero. La visión del narrador refuerza el carácter sacrificial y extravagante de quien elige no aceptar un proceso de incorporación al medio diaspórico en los términos en que este requiere para no alterar el orden de cosas existente:

Este testimonio tiene como objeto un caso excepcional. Es la historia de alguien que, a diferencia de nosotros, no pudo (o no quiso) adaptarse a este mundo práctico; al contrario, encontró caminos absurdos y desesperados y, lo que es peor, quiso llevar por esos caminos a cuanta persona conoció. (18)

[D]e pronto, nuestro portero descubrió, o creyó descubrir, que su labor no se podía limitar a abrir la puerta del edificio, sino que él, el portero, era *el señalado, el elegido, el indicado* [...] para mostrarles a todas aquellas personas una puerta más amplia y hasta entonces invisible o inaccesible; puerta que era la de sus propias vidas, y por lo

tanto (y así hay que escribirlo aunque parezca, y sea, ridículo, pues citamos textualmente a Juan) “la de la verdadera felicidad”. (19–20)

Pese a la agonía en que ha devenido la vida de Juan como emigrado, y pese a que este no busca modificar su vulnerable situación social y económica tal y como se espera de él, reacciona encarnando un rol mesiánico que agudiza su extrañamiento en su relación con el entorno humano inmediato. En tanto *antihéroe perdedor* –según la definición de Amar Sánchez– su registro de los caracteres y modos de vida a su alrededor agudiza el tono reprobatorio. Juan trata de convencer a cada uno de los vecinos para los que trabaja de la posibilidad de vivir una realidad *otra* que cambie la esencia mediocre de sus vidas. Por los apuntes que el portero comienza a escribir en sus horas de trabajo, y de los que el narrador se vale para armar y compartir la historia retrospectiva de Juan, sabemos de la incómoda lucidez con que este enjuicia a los que se supone están por encima de él en la escala social. De esta manera nos llegan sus críticos comentarios sobre la forma en que los inquilinos dan prioridad en sus vidas a la acumulación de riquezas, de experiencias sensuales, de conocimiento intelectual sin una aplicación benefactora, el delegar sus decisiones al poder de las nuevas tecnologías, al fanatismo religioso y, concretamente en el caso de los vecinos de origen hispano, su renuncia a la diferencia cultural a favor de adquirir todos los atributos que los pueda hacer pasar ante el resto de la sociedad como ciudadanos nativos de los EE.UU.:

Él pensaba y así lo ha dejado testimoniado [...] en los numerosos papeles que garabateó, [...] que la vida de aquellas personas del edificio donde él era el portero no podía limitarse a un eterno transitar de la cocina al baño [...] De ninguna manera podía concebir que la existencia de toda aquella gente y por extensión la de todo el mundo, fuese sólo un ir y venir de un cubículo a otro, [...] y así incesantemente... Él les

mostraría “otros sitios” [...] “los conduciría hacia dimensiones nunca antes sospechadas, hacia regiones sin tiempo ni límites materiales”... (20)

También en este texto es la escritura la encargada de trazar una división entre el exiliado cuestionador y su alrededor. Por medio de lo que ha dejado escrito y que transfiere el narrador dentro de su propia historia, se percibe cómo este emigrado considera la vida ajena como un movimiento nómada permanente aunque sin trascendencia, desplazamientos entre un extremo y otro dentro de una escala de sinsentidos. Su propuesta mesiánica es revertir este movimiento inútil en un pasaje real, un tránsito migratorio que, a diferencia del que él ha podido sobrevivir, lleve a una transformación personal profunda y definitiva. Por este motivo, Juan no sólo trata de convencer de su plan salvador a todos los habitantes del lugar –propósito en el que no obtiene ningún éxito pues lo consideran un alucinado–, también deja apuntes por la función pedagógica que estos pudieran tener para otros que sí presten atención a sus ideas.

Sin embargo, conceder esta agencia a la escritura implicaría una posibilidad de redención y triunfo real para el protagonista, por lo que este no constituiría de ninguna manera un perdedor si se le mira desde una instancia ética superior a la crudeza espiritual de su día a día. A pesar de ello, la propia estructura de la novela se encarga de hacer de este empeño mesiánico una práctica inviable. Mientras en la primera parte, aunque con muchas incursiones de lo fantástico, la narración se desarrolla dentro de un mundo que guarda alguna simetría con el del lector, en la segunda mitad de la novela se cuentan las relaciones del portero con los animales que son mascotas de los inquilinos del edificio. El protagonista encuentra entre ellos a receptores más sensibles para su mensaje liberador y planea una escapada junto a todos los animales hacia otra zona del país, en busca de una región donde puedan empezar desde cero un nuevo modelo de vida.

Antes de lograr esta fuga arcádica, el portero es recluido en un manicomio por los vecinos del lugar al ver que este está hablando a sus animales y trasmitiéndoles a estos un programa de evasión insólito.⁸¹ Los inquilinos interpretan este hecho como un acceso de locura y, tras conseguir confinar a Juan, el narrador describe cómo él logra escapar de su reclusión forzada gracias a un plan ejecutado por las mascotas. Junto a estas, marcha hacia otra zona del mundo. El lector puede decidir si esta fuga ocurre sólo dentro de la imaginación delirante del protagonista, mientras que en el mundo “real” este permanece encerrado en el hospital psiquiátrico y su evasión física es únicamente un trasunto de la evasión mental. Esta interpretación implicaría una derrota total del antihéroe marielista pues su victoria ocurre sólo en el espacio de su mente enajenada, toda vez que no logró dialogar y ser comprendido por sus semejantes. Sin embargo, el narrador abre la posibilidad de una lectura alegórica de esta segunda parte de la novela. En la penúltima hoja del libro, en el capítulo “Conclusiones”, los animales pueden estar representando al tipo específico de emigrado de segunda que fue el marielito para el imaginario de la porción más conservadora de la comunidad cubana en los Estados Unidos. Por ello antes de terminar su intervención el narrador –que recordemos representa a estos cubanos llegados previamente a los EE.UU.– observa:

Desde luego, también pesa sobre nosotros –y sobre toda la humanidad– la amenaza de que estos animales, agrupados alrededor del portero, nos invadan [...] Descansa también sobre nosotros la posibilidad (¿la responsabilidad?) de impedirlo. Pero no lo haremos. Un pueblo expulsado y perseguido, un pueblo en exilio y por lo tanto ultrajado y discriminado, vive para el día de la venganza. (172)

⁸¹ Lázaro Gómez, el marielito y amigo de Arenas en quien está inspirado el libro, pasó algún tiempo en un hospital neoyorquino para enfermos mentales.

Además del uso de este tipo de referencia más establecida (como la de “pueblo expulsado y perseguido”) con la que suele referirse a los grupos étnicos en la diáspora –sobre todo la comunidad judía– para aludir a los emigrantes cubanos de los años ochenta,⁸² la ambigüedad en la interpretación final del libro se refuerza por el hecho de que el narrador parece asumir el lugar del protagonista y hablar desde la sensibilidad de un emigrado marginal para la población cubana en la diáspora. Por ello en la página final ya no interviene, aparentemente, la voz del narrador y se incluye un fragmento de los apuntes del portero mediante el cual, en la última línea del libro, se habla por primera vez en primera persona, de manera que la palabra concluyente la ejerce el desventurado balsero del Mariel.

En las archifamosas memorias, *Antes que anochezca*, hay muy pocas páginas dedicadas al tema del exilio. La razón más evidente es que, comparativamente hablando, fueron más del doble los años que Arenas pasa en Cuba que los que vive fuera de ella. El otro motivo fácilmente deducible es que para Arenas, tal y como hace decir del protagonista en *El portero*, al escapar de Cuba ya toda su vida había ocurrido. Por poca extensión que ocupe, no obstante, el exilio constituye la pulsión teleológica hacia la que se encaminan los acontecimientos en el texto. Hay, además, espacio para crear una genealogía del prócer intelectual cubano exiliado, tal y como vimos también se construyó desde las páginas de *Mariel* (ver cap. 2). También lo hay para crear una figuración del derrotado que, por encima del suicidio y de esa muerte previa que es el destierro hace valer sus premisas políticas y les asegura una posteridad difícil de esconder o ser ignorada. Aquí también el tema de la escritura como modesta pero invencible resistencia aparece vinculado al exilio –en este caso al interior de la isla– y a la tradición literaria cubana más canónica:

⁸² En el capítulo 5 comento la manera en que Abilio Estévez acude al mismo recurso para, en este caso, referirse a la comunidad migratoria cubana de los noventa.

Los dos [Virgilio Piñera y José Lezama Lima], naturalmente, fueron condenados al ostracismo, y vivieron en plena censura y en una suerte de exilio interior, pero ninguno amargó su vida con resentimientos, ninguno dejó, ni por un momento, de escribir [...] (110)

¿Qué se hizo de casi todos los jóvenes de talento de mi generación? Nelson Rodríguez, por ejemplo, autor del libro *El regalo*, fue fusilado; Hiram Pratt, uno de los mejores poetas de mi generación, terminó alcoholizado y envilecido; Pepe el Loco, el desmesurado narrador, acabó suicidándose; [...] Guillermo Rosales, un excelente novelista, se consume en una casa para deshabilitados en Miami. ¿Y qué ha sido de mí? Luego de haber vivido treinta y siete años en Cuba, ahora en el exilio, padeciendo todas las calamidades del destierro y esperando además una muerte inminente. [...]

José Martí tuvo que marcharse al exilio y aun en él fue perseguido [además de Cirilo Villaverde y Félix Varela, según Arenas] y acosado por gran parte de los mismos exiliados [...] (115)

En este nuevo linaje que describe Arenas de autores exiliados e insiliados todos tienen además en común un destino trágico. Entre los finales aciagos, el terminar olvidado o lejos de la isla es comparable a morir de forma violenta y arbitraria, o suicida, enfermo o senil y en la indigencia. Por otro lado, en el área del exilio ha existido para Arenas desde siempre una resistencia a la figura del intelectual, que es quien porta además las claves definitorias de las esencias identitarias nacionales. El incluirse dentro de esta genealogía de ilustres forzados al exilio sugiere igualar la calidad y la influencia de la obra de Arenas con la de autores definitorios en las letras cubanas.

Para quien ha alcanzado algún renombre dentro de las letras hispanas, como es el caso de Arenas en los años previos a su muerte, pero ha sido aún poco leído en Cuba para ese entonces, su deseo de trascender está más enfocado en llegar a formar parte del panteón intelectual cubano que como parte de la heterogénea literatura de la lengua. Arenas, además, deja claro que el exilio como tal no asegura una obra de importancia, incluso en el caso de aquellos autores que sí fueron muy apreciados durante su vida en Cuba. Así, por ejemplo, comenta su encuentro en la Florida con Heberto Padilla, entre las pocas páginas que dedica a este tipo de experiencias en el extranjero: “Yo sentí bastante lástima por aquel hombre destruido por el sistema, que no podía encararse con su propio fantasma, con la confesión pública que había hecho en Cuba [...]; el sistema logró destruirlo de una manera perfecta, y ahora parecía que hasta lo utilizaba” (308).

Arenas describe a Padilla como al intelectual fracasado que no rebasó las vicisitudes del exilio; él, en cambio, menciona cómo concibe junto a otros exiliados la revista *Mariel* y hace causa en Miami, junto a escritores de la Cuba republicana que logró conocer en esa ciudad y contra la jerarquía económica de la comunidad cubana, a quienes acusa de ser responsable de la futura e irremediable desaparición de la cultura nacional por su falta de interés para valorar positivamente y colaborar con el trabajo de los intelectuales cubanos de la diáspora (311–14). Arenas destaca en sus memorias cómo en las páginas de *Mariel* lograron tratar el tema de la homosexualidad, su interdicción no sólo en Cuba sino también entre la comunidad emigrada, contra el rechazo de la opinión pública, incluyendo la clase letrada (319–20).

A pesar de toda la labor político–editorial llevada a cabo en el extranjero, su concepto del exilio no implica la posibilidad de abandonar un estado de no–existencia. A pesar de que el grueso de la intelectualidad cubana vive para él lejos de la isla, aquellos que dotan de capital simbólico a la cubanidad, al ser nacional, el exilio en sí mismo conlleva a un desvanecimiento de

la integridad de este sujeto. Lo cubano se termina diluyendo en el exilio, escapa hacia la nada, porque en este contexto se vive como reflejo o proyección que desvanece lo que alguna vez se fue:

[P]ara un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir; [...] *no existe* ese sitio, porque aquel donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar *soñado*; en el exilio uno no es más que un *fantasma*, una *sombra* de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo *no existo* desde que llegué al exilio; *desde entonces comencé a huir de mí mismo*. (314, énfasis mío)

Vivir en el exilio significa, por tanto, aumentar en irrealidad, irse volviendo una quimera de lo cubano careciente de fruición. Escapar entonces de este estar en inexistencia sólo puede llevar a la muerte, ya que el regreso físico a Cuba resulta imposible, si se desea recobrar alguna clase de origen, de sustancia ontológica. Su libro de memorias se aproxima hasta este umbral donde tal salida vale como la única garantía de no quedar desintegrado por ese deshacerse paulatino que es vivir lejos. El suicidio, en tal caso, es una derrota elegida, un salvar lo que se fue y vivió, lo que aún se recuerda, lo que un instante antes se terminó de contar a lo largo del libro. La célebre carta que Arenas deja escrita, con copia a las personas de su entorno, argumentando las razones para desear su muerte y con la intención expresa de que fuera publicada después de que encontrasen su cadáver —e incluida como remate editorial en su autobiografía—, muestra la superioridad de un derrotado frente a los que creían haberle sobrevivido: “Cuba será libre. Yo ya lo soy” (343).

4.2 GUILLERMO ROSALES: EL EXILIO ABSOLUTO

Entre los narradores de *Mariel*, Guillermo Rosales es quizás la celebridad más esquiva. A pesar de que, como ocurre con sus compañeros de generación literaria y con la excepción de Arenas, su exigua obra no ha logrado una amplia difusión editorial, su excelente novela *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) ha comenzado a motivar distintas aproximaciones críticas. Tras ganar con su manuscrito la primera edición del Premio Letras de Oro en 1987,⁸³ no fue publicada de manera definitiva hasta 2003, pese a que también existió desde los primeros momentos una traducción al inglés por si se lograba colocar la obra dentro del mercado norteamericano. Fue a partir de su satisfactoria distribución en francés por una editorial de este país que la conocida casa Siruela pasa a publicarla en España. En 2009 apareció finalmente su edición en inglés con el título de *The Halfway House*.

A día de hoy, este título de Rosales se considera una de las novelas más desilusionadas sobre el tema del exilio cubano en los Estados Unidos. Parte de este libro se publicó en 1986 en una de las entregas de *Mariel* y, a pesar de que su autor llegó a los Estados Unidos a principios de 1980 desde España, se le considera entre sus contemporáneos como un escritor que pertenece de lleno a la estética de la revista y que comparte con este grupo sus obsesiones temáticas, además de su amistad personal con Carlos Victoria y Arenas, quienes lo incorporan como personaje en algunos de sus textos (ver notas 69 y 70). Es de hecho gracias a la gestión personal de Victoria que el libro aparece publicado en francés y también a este se le debe el comentado Premio Letras de Oro, ya que fue quien envió el manuscrito con el consentimiento de su autor.

⁸³ Este premio constituyó un reconocimiento intelectual y ayuda monetaria que durante algunos años funcionó en La Florida para apoyar el trabajo de los escritores cubanos en la emigración. En el momento en que Rosales lo gana, el jurado estaba presidido por Octavio Paz.

Como ocurre con frecuencia en las obras marielistas, la novela de Rosales tiene una alta dosis de elementos autobiográficos. Como el protagonista de la novela y alter ego del autor, William Figueras, Rosales estuvo viviendo –durante los siete años que permaneció en la Florida antes de quitarse la vida– entre casas de desahuciados, hospitales psiquiátricos y sitios de alquiler muy humildes. En el libro, el protagonista es abandonado por su tía en una de las *boarding homes*, a los tres meses de haber llegado él a los Estados Unidos y tras haber sido rechazado por la familia por su incapacidad de adaptación al modo de vida del exilio.⁸⁴

No existen en realidad muchas afinidades ideológicas entre la novela de Rosales y los rasgos que la crítica ha percibido en las narrativas de inmigrantes hispanos.⁸⁵ Según Nicolás Kanellos, tales narrativas se distinguen por:

1– un personaje hispanoamericano ingenuo, con grandes aspiraciones hacia la metrópoli, que ha sido seducido por la visión del sueño americano y llega a descubrir que es todo lo contrario a lo que se le dijo o esperaba. 2– Este ingenuo inmigrante es víctima de toda clase de abusos por parte de las autoridades civiles, de los otros ciudadanos y en ocasiones de sus mismos paisanos inmigrantes. 3– La trama es generalmente un pretexto para criticar la Metrópoli como el espacio de la perversión y la corrupción moral [...] y los anglosajones son vistos como quienes explotan y pervierten la inocencia latina. [...] 4– Prevalece un nacionalismo cultural y la patria lejana se idealiza a través de la nostalgia. (Chavarría Alfaro)

En el caso del héroe marielista, resulta evidente que no llega a los Estados Unidos ignorando que puede hallar ahí un destino poco afín con sus valores o un espacio propicio para el cultivo

⁸⁴ Para conocer más detalles sobre la presencia de lo autobiográfico en esta novela, ver Rosales Herrera (37–89).

⁸⁵ Para Nicolás Kanellos, una de las diferencias entre la literatura de la inmigración hispana a los EE.UU. y la literatura de inmigrantes de habla inglesa es cómo valoran el concepto de sueño americano (ver Chavarría Alfaro).

inmediato de una felicidad impoluta. Lo que sorprende y más afecta a este personaje es el nivel de extrañeza que siente dentro de la comunidad cubana exiliada, cuánto esta se ha asimilado al patrón norteamericano de vida y el rechazo que en consecuencia le devuelve a cambio al marielito, a quien le está prohibido una acogida incondicional dentro de la sociedad cubana de Miami u otros asentamientos cubanos en los EE.UU.

Aún así, aunque el entorno sea adverso para los emigrados del Mariel y sobrevivan condenados a una austeridad extrema, el héroe de sus novelas enfrenta la adversidad sintiéndose intelectualmente superior. Como ejemplifica a la perfección la novela de Rosales, no persigue la asimilación del entorno sino poder controlar el inmenso desprecio que este le inspira y canalizarlo de manera trascendente (es desde este desprecio que su literatura dice proceder, ser una reacción al nulo estímulo existencial de la realidad del exilio); o bien, como en el caso de los protagonistas de Arenas, lograr la conversión a la belleza, a la literatura y el arte, y la redención—humanización de aquellos que circundan y niegan a los marielitos. El grupo humano que primero recibe la feroz crítica y burla de los escritores de *Mariel*—Rosales y Arenas como casos extremos de ello—no es la población anglosajona sino, en primera instancia, los emigrados cubanos de generaciones previas y de manera más amplia los hispanos en general por haberse convertido a la cultura del lucro. Es un hecho que hay un nacionalismo cultural —a veces de una manera harto evidente y programática, tanto en las obras de ficción como en las colaboraciones en revistas—pero este no está adscrito a ninguna geografía y mucho menos al presente de la Cuba revolucionaria. Todo lo contrario, para los marielistas la tradición de lo cubano muere con ellos, emigró de Cuba ante la asfixia del oficialismo pero degeneró en el materialismo y falta de avidez creativa e intelectual que centró la vida de la comunidad exiliada.

Rosales hace de lo abyecto una estética y una manera de resistir y dejar memoria de sí, lo cual, insistimos, es a juicio de los marielistas el último reducto de la cubanidad. Esta desaparecerá con ellos o el día en que decidan renunciar a ese credo. En su conocido libro sobre la abyección, Julia Kristeva argumenta cómo esta no deja de ser una rebelión del ser ante una amenaza (7). El éxodo forzado de los escritores del Mariel se vive como una afrenta cotidiana a su integridad personal, de ahí el recurrir a un refugio en lo abyecto como espacio donde hallar fuerzas y, de hecho, resultar vencedor frente a la inevitable imposición de la banalidad cotidiana. Lo que el héroe de Rosales considera vulgar y opresivo por su ubicuidad y falta de significancia —la totalidad de lo real, con la excepción del arte, la literatura, el amor y el culto a la amistad—, no tiene fuerzas allí donde se refugia este héroe: el lugar de lo abyecto, la práctica de la abyección.

Este posicionamiento ético no tiene, previo a los años de *Mariel*, una larga trayectoria en Cuba. Uno de los escasos autores nacionales que ubican algunas de sus obras en este espacio reactivo es Piñera —piénsese, por ejemplo, en *La carne de René* (1952)—, a quien *Mariel* rinde abierto culto. A partir de los noventa, sin embargo, una vez la sociedad cubana ha vivido el gran desencanto que significó el Período Especial, la literatura de lo abyecto floreció en autores que alcanzaron reconocimiento, como Pedro Juan Gutiérrez, Ena Lucía Portela, Ronaldo Menéndez o Jorge Ángel Pérez. La novela de Rosales, entonces, está ensayando en la intemperie del exilio miamense un acto defensivo, de afirmación de la literatura que autores cubanos más jóvenes aplicarán luego, esta vez ante la nada amenazante que es la crisis de la sociedad cubana vivida por autores que no vivieron los años fundacionales del proyecto socialista.⁸⁶

En el hospicio adonde William Figueras es llevado por su pariente, acompaña al protagonista una tribu de seres —en su mayoría hispanos— que son considerados el detritus

⁸⁶ Justamente uno de los títulos de Zoé Valdés, otra de las autoras que ensaya con lo abyecto, es *La nada cotidiana* (1995), publicado en el epicentro de los noventa y tras la crisis de los balseros.

humano de la ciudad multidiaspórica de Miami. Seres todos venidos a menos tras haber demostrado su ineficacia para medrar dentro del competitivo sistema de libre mercado. La narración en primera persona describe la llegada de William a este moridero humano:

La casa decía por fuera “boarding home”, pero ya sabía que sería mi tumba. Era uno de esos refugios marginales a donde va la gente desahuciada por la vida. Locos en su mayoría. Aunque, a veces, hay también viejos dejados por sus familias para que mueran de soledad y no jodan la vida de los triunfadores.

—...un negocio como otro cualquiera —me va explicando mi tía—. Un negocio como una funeraria, una óptica, una tienda de ropa.

[...]

—Aquí estarás bien —dice mi tía—. *Estarás entre latinos*. (12, énfasis mío)

Con cruel ironía, la tía sugiere al protagonista que se integre a una microcomunidad sentimental —los latinos— dentro de un espacio dominado semánticamente por la derrota, el olvido, la decadencia física y moral. El hospicio, como un esquema a escala de la sociedad, tal vez atenúe el dolor del fracaso si el protagonista se circunscribe a la zona de confort de sus códigos culturales y sentimentales. Sin embargo, como asevera Kristeva, “la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar [...]” (13). Para William, la población latina del *Boarding Home* no tiene *per se* un valor añadido. Ni siquiera la desgracia logra hacer simpatizar al héroe del *Mariel* con una comunidad cultural que ha sido estimulada desde los discursos formativos de las repúblicas latinoamericanas. Tal repugnancia hacia su prójimo sentimental puede atraer el rechazo de un lector potencial que efectivamente se siente parte de la comunidad hispana en los EE.UU., pero para el héroe marielista no hay más soporte para lo trascendente que en sí mismos; algo que coincide con la asunción de lo abyecto:

La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos los objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. (Kristeva 12, énfasis en el original)

Es dentro de esta experiencia de *pérdida* y *falta* (el país, los suyos, la carrera de escritor abortada, los ideales de entusiasmo revolucionario deshechos, la traumática experiencia del desamparo en que lo deja la comunidad cubana en los EE.UU.) donde se ubica William. El *boarding home* al que va a parar el héroe marielista lo recluye socialmente del éxito exterior aunque no impide que forme parte de un valor mercantil, pues él en sí mismo tiene valor material al ser un cliente que paga por tener un lugar en este inframundo. Al llegar a este estado de abyección, el ser un inmigrante es apenas un dato más. Garantiza hundirse en este medio si no se reconoce el valor de la productividad mercantil y el empleo del tiempo para producir beneficios, si no se activa el sujeto con eficacia suficiente como para convertirse en un receptor de beneficios económicos. Envejecer, perder la capacidad productiva, iguala al anciano con el ciudadano alienado mentalmente y con el inmigrante fracasado.⁸⁷ Estas tres tribus coinciden en el *boarding home*, ancianos olvidados por los suyos, inmigrantes improductivos/desechables y la población marcada por el estigma de la enfermedad. Como indica Julio Ramos, la precariedad en el acto mismo de subsistir en una sociedad controlada por la producción de riqueza iguala ontológicamente a los desamparados por encima de disimilitudes identitarias:

⁸⁷ De hecho, uno de los factores que a juicio de M. Cristina García contribuye al sentimiento de alienación de los marielitos dentro de la comunidad de Miami radica en que estos no estaban preparados ni se supieron adaptar a un sistema de mercado libre (72–73).

[Hannah] Arendt pensaba ya sobre las gentes sin Estado, los refugiados, aunque en el mapa de la retracción actual del Estado neoliberal puede deducirse que la marginación *interna* reduce la efectividad de las seguridades garantizadas por la ciudadanía, produciendo ‘personas desplazadas’, o ‘desechables’, gentes sin Estado, dentro de los mismos territorios nacionales, no necesariamente por razones étnicas, sino frecuentemente por la identificación de la ciudadanía y sus excluidos en términos económicos, de acuerdo con la variable de tener o no poder de consumo. (78)

Entre los horrores de la derrota, sin embargo, tampoco hay garantías de formar sociedad. El no haber triunfado en los términos en que la sociedad de mercado exige, garantiza el reunirse con otros miembros de la comunidad hispana que son visibles en su diferencia cultural por razón de su absoluto desvalimiento. El antihéroe marielista no hace por ello causa común con sus iguales en desgracia; describe en la novela a los moradores del hospicio como seres encerrados en su propia tragedia. Escribir es, para William, no la posibilidad de rebasar la derrota sino de contarla. La virtud no es para él algo que pertenezca al género humano sino por la vía de la palabra, del lenguaje pulido. Por eso lee, en medio de los incontables horrores del *boarding home*, a los románticos ingleses. La literatura en este contexto, más que escape o salvación, es otredad radical. Y esto invierte la lógica respecto a dónde se encuentra en verdad esa fuente de mejora existencial que los emigrantes cubanos previos a los escritores de *Mariel* encuentran en el consumo. Como indica Ramos, “la reducción al estado de ‘barbarie’ de poblaciones enteras surge del interior mismo de la modernidad. Es la civilización la que engendra sus salvajes” (79). Desde la perspectiva del protagonista lo “bárbaro” es todo lo demás, todo aquello que no cuente con la literatura como fundamento vital. Por eso la única posibilidad de salvación en la novela, la

promesa de una ayuda exterior que inserte a William en un circuito de existencia más humano, proviene de un médico con el que el protagonista comenta lecturas.

En su progresiva abyección, William llega a comportarse de forma abusiva y sádica con el resto de los parias que como él han terminado en semejante moridero. La novela termina mientras él se encuentra torturando a uno de los ancianos dementes del lugar. Lo que según él le distingue es su desencanto radical respecto a lo que cualquier sociedad pueda brindarle, su capacidad para poder escribir la envergadura de su desilusión y su deseo consciente de no amalgamarse dentro de la comunidad cubana de Miami. Por ello se describe a sí mismo desde las coordenadas de la escritura, de la cultura libresca y el rechazo al lucro mercantil, lo cual lo convierte en un disidente por partida doble:

Mi nombre es William Figueras, y a los quince años me había leído al gran Proust, a Hesse, a Joyce, a Miller, a Mann. Ellos fueron para mí como los santos para un devoto cristiano. Hace veinte años terminé una novela en Cuba que contaba la historia de un romance. *Era la historia de un amor entre un comunista y una burguesa, y acababa con el suicidio de ambos.* La novela nunca se publicó y mi romance nunca fue conocido por el gran público. Los especialistas literarios del gobierno dijeron que mi novela era morbosa, pornográfica, y también irreverente pues trataba al Partido Comunista con dureza. Luego me volví loco. [...] Un día, creyendo que un cambio de país me salvaría de la locura, salí de Cuba y llegué al gran país americano. Aquí me esperaban unos parientes que nada sabían de mi vida, y que después de veinte años de separación ya ni me conocían. Creyeron que llegaría un futuro triunfador, un futuro comerciante, un futuro playboy; un futuro padre de familia que tendría una futura casa llena de hijos [...] Y lo que llegó fui yo. (13–14, énfasis mío)

En la medida en que William comienza a servir a la literatura, pasa a la ilegalidad –metafórica o no– en cualquier tipo de sociedad. De hecho, esta supeditación voluntaria a la escritura como servicio, este obedecer y creer sólo en el ejercicio obstinado de la palabra, lo convierte en un decidor profético que anuncia una calamidad social tan grave que puede compararse con la suma de los males del comunismo y el capitalismo. El narrador, además, recurre a la *mise en abyme* con la inclusión de un dato autobiográfico.

Rosales, en efecto, durante su juventud en Cuba fue voluntario en la campaña de alfabetización, escribió en el semanario comunista *Mella* y fue finalista con la novela *Sábado de Gloria. Domingo de Resurrección* –nunca publicada– del Premio Casa de las Américas en 1968 (ver Rosales Herrera 37–38). A su vez, William, el protagonista, vive un amor imposible con otra cubana abandonada en el hospicio por su familia y con otro origen social. De manera que el narrador en primera persona, el propio William, está escribiendo una novela sobre su experiencia en el *boarding home*, y su vida aquí y su plasmación en la ficción literaria se parecen extrañamente en su desenlace a la trama de una novela que escribió en la Habana años antes y nunca vio la luz. La experiencia de frustración, encierro y olvido vivida en Cuba –y por lo que se marcha de allí– ya prefigura su vida posterior en Miami, equilibrando ambos espacios como instancias que propician la nulidad del ser. La propuesta ética de Mariel siempre alude a una dimensión y a un tipo de realización que sucede fuera, al margen, de manera incontaminada de lo que sociedades tan polarizadas como la cubana y la norteamericana representan.

Este insoportable estado de cosas que se vive lo constituyen la emigración y las alteraciones de dominios territoriales y fronterizos: “Este boarding home fue, originalmente, una casa de seis cuartos. Quizás viviera en ellas, al inicio, una de esas típicas familias americanas que salieron huyendo de Miami cuando empezaron a llegar los cubanos huidos del comunismo” (15).

La diáspora cubana genera, según el protagonista, movimientos de repliegue de la sociedad norteamericana. Surge entonces de este desplazamiento de fronteras culturales una tierra sin ley donde emigrados latinoamericanos vencidos por la adversidad, junto a norteamericanos expulsados de su medio y clase social por su manifiesto fracaso, ven reflejados en el otro su propia degradación.

Unos y otros se agreden mutuamente en un espacio como el *boarding home*, versión corrompida del ideal de la multiculturalidad y de la convivencia armónica, porque aún en medio de la desesperación y de la indigencia hay jerarquías. Poder vivir dejó de ser solo el resultado de la codicia o de la ambición por el triunfo. Para alcanzar una porción significativa de los desechos que produce el mundo de los exitosos también se requiere ser fuerte y despiadado. Como en la novela que escribió William en Cuba, la casa de desahucios donde vive le confirma que sus visiones más escépticas terminaron cumpliéndose. Al referirse a una compatriota con la que coincide en el reclusorio, comenta: “Fue una burguesa, allá en Cuba, en los años en que yo era un joven comunista. Ahora el comunista y la burguesa están en el mismo lugar. El mismo puesto que les asignó la historia: el *boarding home*” (33). Para los emigrados cubanos, latinoamericanos y todo aquel doblegado por el fracaso material o alguna condición que lo haga materialmente improductivo existe ese lugar dantesco, basurero de ideologías.

4.3 CARLOS VICTORIA: VARIACIONES DE LA MEMORIA EXILICA

Aunque con una vida literaria y personal más prolongada que Rosales, Carlos Victoria es el menos conocido de los tres autores más representativos de la poética de *Mariel* que aquí analizamos. A pesar de ello, fue autor de un buen número de cuentos –muchos de ellos con el

exilio como fondo argumental— y de tres novelas. Entre estas, su Bildungsroman *La travesía secreta* (1994) tendría que ser estudiada como la contracara de la novela de la Revolución — representada por títulos como *La iniciales de la tierra* (1987), de Jesús Díaz— por su representación de la educación sentimental e intelectual de un joven en Cuba en un clima de fuerte represión policial.

“Ana vuelve a Concordia” es el primer texto de ficción que Victoria publica en *Mariel*, en su número inaugural de 1983. Este cuento cumple, como en las obras ya analizadas, con el programa ético de los narradores de la revista: el confinamiento del héroe en un individualismo forzado por la aridez moral y espiritual de su contexto social, el cual siempre es trasunto de una pérdida de valores asociados con lo cubano, ya sea en el exilio o en el país caribeño. La derrota del protagonista está determinada por su alienación voluntaria respecto a la comunidad del exilio y a la oficialidad cubana. En esta derrota asumida hay un silencioso consuelo de que con la desaparición del protagonista se pierde la esencia y la memoria de la nación. Esta se encuentra en camino de extinción y el matricidio simbólico perpetrado por aquellos emigrados que no priorizan cultivar “esencias” patrias como la cultura literaria o valores cívicos asociados con determinado modelo de armonía familiar se completaría con la desaparición definitiva del protagonista. Con la derrota y pérdida de cada héroe marielista desaparece de una manera literal una versión de la sociedad cubana soñada. Si en los textos anteriores los protagonistas son letrados o se valen de la escritura como proyecto de salvación de una memoria nacional, el cuento de Victoria se centra en la subjetividad de Ana, una mujer emigrada a los EE.UU. en las oleadas previas al éxodo del Mariel en el ochenta.

Uno de los catalizadores sociales por los que tantos cubanos optaron por emigrar a través del puerto del Mariel fue la visita al país, con el visto bueno del gobierno cubano, de los

ciudadanos que habían emigrado a los Estados Unidos durante las dos décadas anteriores. La superioridad en valores materiales de este grupo, en relación con la población que decidió permanecer en la isla –fiel al proyecto revolucionario o al menos temerosa de arriesgar las garantías sociales que este otorgaba y de arriesgar la vida en una travesía marítima incierta– terminó por sembrar la desconfianza respecto a las ventajas de “quedarse” en Cuba. Es este proceso el que es descrito en el cuento de Victoria, el encuentro entre dos facciones de una misma comunidad nacional, los que se habían marchado a los Estados Unidos, llamados “gusanos” por el discurso oficial, con los que quedaron radicando en el país y eran la mejor evidencia de la viabilidad o provecho de años de doctrina y práctica de socialismo autoritario.

Escrito en clave realista, el cuento también admite una lectura alegórica que habla de la imposibilidad de reconciliar a la gran familia cubana. Lo trágico radica en determinar qué conjunto de ciudadanos ha perdido menos, si los que se fueron o los que experimentaron en su vida privada los derroteros e intervenciones del Estado cubano. El título mismo alude con ironía al regreso a un espacio real de la provincia cubana, el poblado de Concordia, y simbólicamente a la falsa y degradante sociedad armónica que publicita el discurso oficial cubano. La vuelta de Ana a su poblado natal, su primera visita y descubrimiento de los cambios (tanto materiales como en el comportamiento de sus connacionales) acontece como un cáustico proceso de desengaño definitivo respecto a lo que esperaba fuera un sanador proceso de recuperación de afectos y motivaciones experimentados en el pasado, en su espacio natal. Pero ella ya conoce el exilio, sabe cuál es la realidad vivida en la otra zona de la polaridad construida por la ideología de la Guerra Fría. Y tal ámbito no la frustra o la limita menos. De Miami regresa sabiendo que su vida allí, rodeada de una familia disfuncional, de hijos que la ignoran, asimilados a la cultura

norteamericana, y de un esposo ausente que la traiciona con otras mujeres, no es el contrapeso adecuado para compensar el dolor que provoca conocer la Cuba del presente.

La protagonista del cuento regresa al campo cubano tras una desigual experiencia por la geografía norteamericana y caribeña: “nieve en New York, polvo, infinidad de polvo en Arizona, sequía en California, hambre en Texas, desempleo en Puerto Rico, viento en Chicago, estrechez en New Jersey y por último sudor, pero también relativo bienestar en Miami” (“Ana” 152). Este desmontaje de la geografía de los Estados Unidos y la inclusión de Puerto Rico visibiliza lo azaroso en que también puede devenir el destierro de los cubanos más allá de la zona liminal a medio camino entre una soberanía nacional y otra que es el Miami cubano; lo suficientemente familiar como para hallar en él “relativo bienestar”. Pero a pesar de que el exilio en Miami pueda implicar menos extrañeza o padecimientos, no por ello el emigrado es impermeable a una nueva identidad, asociada con experiencias definitivas vinculadas al acto de emigrar:

[L]os desertores de la Revolución, los *apátridas*, pueden viajar de nuevo a Cuba a ver a la familia, a las viejas amistades; a sentarse en la cama matrimonial [...]; a tomar agua de tinajón o de pozo; a visitar a la vecina de enfrente [...] y a demostrar también que, a pesar de las vicisitudes del destierro, la cartera está llena de dólares, y uno dispone al menos de cuatro mudas de ropa y tres pares de zapatos. (152, énfasis en el original)

A los emigrantes de las primeras generaciones llegadas en los sesenta a los EE.UU., como es el caso de Ana, les es negada su ciudadanía originaria. Al no poder ejercerla, su relación con el país se detiene en el pasado y en los ritos asociados con la memoria, las sensaciones, nada que interfiera de manera efectiva en la realidad del presente cubano. Hay que probar al “otro” en el que se ha convertido el habitante de la isla, sin embargo, que esta condición fantasmática que se

pone en evidencia al llegar a Cuba se suple con la contundencia material adquirida en los Estados Unidos.

Como estratos de la nueva identidad adquirida en el exterior se acumulan las nuevas posesiones sobre el cuerpo de los emigrados. Es por eso que, al llegar a la aduana del aeropuerto cubano, una empleada comienza a despojar a Ana de todas las mercancías y regalos que trae para su familia. Un canibalismo consumista por el cual una cubana de la isla despoja –amparada en la legalidad del país– a otra (ex)cubana de lo que es la razón de permanecer en el exilio y lo que constituye la prueba de que, efectivamente, ha existido en otra parte. Por medio de esta expoliación fraticida ocurre un drenaje simbólico por el cual el capital del exilio se disemina inútilmente por el espacio cubano. En la medida en que Ana se va aproximando a su pueblo natal, los pasajeros del tren que la conduce hasta allí terminan de robarle la mayor parte de sus posesiones y le muestran gran hostilidad.

Sin apenas mercancías que regalar o de las que presumir, casi igual a como se había marchado años atrás, llega la protagonista a su destino final y al encuentro con su hermano. Su otra hermana rehúsa verla porque su esposo se lo impide, ya que “ninguna *gusana* se iba a parar en su puerta” (162). La posibilidad de que exista una reconciliación social es nula y tal fragmentación está asociada alegóricamente con el destino de la población cubana en general, dispersa, disociada, irreconocibles unas partes para las otras. Igualmente, se efectúa una desterritorialización forzada del emigrante cubano por parte de los que ha dejado atrás. No es el ámbito de Miami el que resulta incorporado a lo insular tras el avance de la emigración cubana. Ocurre, por el contrario, una desactivación de la identidad del exiliado, como le hace ver el hermano a Ana: “Hace quince años no eras visita, pero ahora sí” (158).

La cuñada de Ana, por otra parte, se hace eco en clave alegórica de un reproche que la generación del Mariel podría estarle haciendo a los primeros grupos de exiliados cubanos: haberse desentendido de lo que los marielistas consideran una prioridad cívica, contribuir a la utopía de una nación armónica e influyente en términos intelectuales. Fue la cuñada de Ana quien cuidó a la madre de esta última hasta su muerte. Cuando Ana se preocupa por saber cómo transcurrieron sus últimos días, la cuñada le echa en cara: “[S]iempre preguntando por ti. [...] A los padres les hacen falta los hijos a esa hora. *Todos los hijos*” (159, énfasis en el original).

En el relato, el exilio pre-Mariel (que es el caso de la protagonista) no constituye una alternativa éticamente ejemplar. Se deja entrever la posibilidad de que, habiendo permanecido juntos los cubanos, la “madre”/nación no habría quedado abocada a un trágico final. La crítica a los que ahora tienen la hegemonía en el espacio del exilio es aún más evidente desde la perspectiva del cubano que no ha emigrado –no lo desea– pero sufre igualmente la precariedad y control del Estado cubano. Así muestra su frustración el hermano de Ana cuando expresa su derrota en tanto esta se encuentra ligada al destino de un país y la emigración no es una opción que le convence moralmente: “[S]i se cae [el socialismo cubano], lo que viene es peor. Yo conozco a todos esos politiqueros que están en Miami, y todos son una partida de hijos de puta. Nada. Que este país se jodió, y punto” (162).

Hacia el final del cuento, Ana abandona por segunda vez Concordia y al desencanto acumulado en su fatídico *homecoming* se une la extrañeza y soledad emocional de su vida en Miami. Su regreso a los EE.UU. es un recuento de su presente en este país: su familia se halla desintegrada entre la ausencia y traición del padre y la biculturalidad de los hijos que los coloca en una situación de otredad. Si en Cuba sus encuentros con la familia transcurrieron en reconstruir el pasado y los años no vividos allí, en Miami su actualización con el presente

consiste en un repaso de las facturas pendientes de pagar, de los desenlaces de las novelas televisivas y de las noticias de la crónica social.

Si en el aeropuerto cubano habían esquilado a Ana de su identidad de exiliada al despojarla de sus prendas y atuendos, al llegar a su casa de Miami comienza un proceso inverso donde, en la intimidad de su espacio, se dedica a cubrir su cuerpo con el maquillaje (la máscara) con que afronta la cotidianidad en este lugar. Es otro proceso de incorporación de una identidad falsa a la vez que protectora, de subsistencia. Sin embargo, su regreso de Cuba ha generado una grieta definitiva en esa superficie que la oculta y protege en el espacio público. Los hábitos adquiridos en Miami con los años, incluso los más aparentemente simples pero con una dimensión trascendente en verdad, como es el de construir su persona pública, han perdido de repente su razón de ser:

Era inútil, pensó, empolvase, rehacer un rostro que más bien reclamaba sumergirse en la almohada. Detrás de la ventana, presintió de pronto, no había potreros, ni patios, ni calles, ni automóviles –Concordia y Hialeah eran la tierra de nadie. Ana recostó la cabeza al tocador, y poco a poco penetró en el único sitio que le pertenecía: el de su cuerpo protegido por el sueño. (169)

Perteneciendo Ana a la generación que antecede a la que llegó por la vía del Mariel, el narrador la lleva a concluir que ni la apropiación cubana de Miami ni su tierra de origen son espacios de verdadera ciudadanía, lo cual cancela toda posibilidad de proyectar una utopía futura ya que no hay una verdadera sociedad humana que la anhele. Es otra vez una condición fantasmática, la de su sueño, donde ella se encuentra reducida a su verdad más esencial: reconocer su ausencia de peso ontológico como la dimensión más íntima e invulnerable de su ser.

En el cuento “Halloween”, publicado en el segundo número de *Mariel* (1983), Victoria incluye vivencias personales y conduce la narración a través de un personaje que lleva su mismo nombre y que también es escritor. “Halloween” narra la presencia de “Carlos Victoria” en la fiesta de disfraces, propias de esta celebración, que acontece en casa de un amigo suyo en Miami. Su amigo, un marielito, ha muerto unos meses antes en un accidente de tráfico, por lo que la narración transcurre desde la perspectiva de Victoria, mientras va contándole a su amigo ya desaparecido lo que está viendo en la fiesta y cuáles supone serían las opiniones del amigo sobre estos acontecimientos.

Como en el cuento de Arenas visto en este capítulo, en el relato de Victoria también hay un personaje autobiográfico que está hablándole a alguien que ya no vive, tratando de suplir de este modo la existencia incompleta, trunca, de la persona fallecida. También en este caso el exilio está vinculado al violento final de quien muere. Si en el caso del cuento de Arenas, el personaje se quita la vida porque no logra asumir una estrategia de supervivencia emocional frente a la nostalgia por Cuba, en el de Victoria la muerte ocurre por lo opuesto: el personaje se ha integrado tanto a la sociedad norteamericana que tiene una muerte anónima debido a un accidente. El suicida de Arenas se lanza desde un rascacielos neoyorkino, el de Victoria fallece en un accidente de tráfico en una autopista miamense. Ambos personajes mueren gracias a la mediación de algún emblema de la modernidad, ya sea el rascacielos o el automóvil, como si estos personajes de emigrados fueran sus propias víctimas al desear el cruce desde una sociedad arcaica a otra muy tecnologizada.

En la historia de Arenas, el narrador le reprocha al amante perdido el que no haya sabido reconocerse como perdedor una vez que descubre que el emigrar en sí mismo no constituye una garantía para alcanzar la plenitud individual. El suicidio tal vez se habría evitado si hubiera

sacado provecho del modo de vida alienado del emigrante. En el caso del personaje de Victoria que ha muerto, quien le evoca sugiere veladamente que su amigo se mimetizó en demasía como parte del *melting pot* latino–miamense. A su llegada a la fiesta en la que fuera la casa de su amigo muerto, el protagonista describe un estado de inautenticidad que forma parte del proceso de integración cultural del emigrado:

Esta muchacha americana que la alquiló contigo tuvo buen gusto al escogerla. Porque la idea fue de ella, ¿no es verdad? [...] Claro, debe haber sido un poco loca para elegir de *roommate* a un cubanito como tú, o para ser más exacto, a un *marielito* como tú. Pero a casi nadie le confiabas que habías venido por el Mariel. Tu buen inglés te ayudaba a no hacerlo. “No quiero que me confundan con esa escoria”, me decías. (78, énfasis en el original)⁸⁸

El experimento de convivencia bicultural entre la norteamericana y el cubano no es armónico. Por un lado, es la primera quien decide qué tipo de imagen pública se quiere ofrecer al vivir de un modo determinado. Por otro, ella no conoce la “esencia” espuria de su compañero de alquiler, no sabe que este rechaza su propia identidad en cuanto tal y que busca formar parte de la nueva sociedad sin que se sepa de su impuro pasado. Aún más, el amigo ausente ya le había aconsejado a Victoria una suerte de vía purgativa para que lograra éste desactivar aquello que permite que la añoranza haga estragos en el carácter del emigrado: “Siguiendo tu consejo [comenta Victoria], debo aspirar a un término medio. Un limbo emocional. Pero qué difícil es conseguirlo, aquí entre nosotros. Contigo puedo hablar con entera franqueza” (79). Compartir un pasado común desde

⁸⁸ Como “escoria” y otras formas despectivas fue calificada la oleada migratoria del Mariel. Así, el editorial del periódico *Granma* titulado “La posición de Cuba”, exhortaba a que abandonasen el país aquellos que ocupaban en solicitud de asilo los terrenos de la entonces embajada de Perú en La Habana: “¡Que se vayan los vagos! ¡Que se vayan los antisociales! ¡Que se vayan los lumpens! ¡Que se vayan los delincuentes! ¡Que se vaya la escoria!” (ver Navarro Vega 139).

Cuba y haber experimentado ambos la incorporación como emigrados a una nueva sociedad significa, sin embargo, poder acceder a la persona real que es el otro. Contrariamente, asumir tal consistencia ontológica no resulta la prioridad de su amigo. Por eso ha planeado desde meses antes una fiesta de disfraces adonde otros individuos diaspóricos pueden acudir encarnando la apariencia exterior que deseen. Tal mascarada vale como versión a escala doméstica de la fusión en el espacio social de seres llegados desde distintos derroteros y que han optado por mostrar una nueva superficie que trasmita su carácter y personalidad, sus apetencias, una promesa de lo que la persona quiere aparentar:

Es una lástima que no hayas estado en la puerta para recibirme. Me invitó a entrar un monje encapuchado, que por la voz identifiqué como Sebastián, el que hacía documentales clandestinos en Cuba. [...]

Pero lo que sí me ha tomado por sorpresa es que aquí no hay nadie que no esté disfrazado. Se trata entonces de un auténtico baile de máscaras. [...] Las brujas y los duendes me miran con una expresión que oscila entre el asombro y el desprecio. [...] Tú hubieras dicho: “¡Pero no se pierdan esto, Carlos Victoria disfrazado de Carlos Victoria! ¡Qué poco original!” (79)

Debido a que las relaciones personales están planteadas como un simulacro colectivo, incluso entre aquellos que se conocen desde Cuba pero que al llegar a otro país asumen una identidad distinta, esta nueva sociedad aplica criterios discriminatorios a aquellos que permanecen inmutables al cambio, a la simulación y la duplicidad. El perdedor es aquel que no sabe, no opta o no puede reinventarse a sí mismo en función del contexto en que se encuentre. Se resiste a la presión social por el mero hecho de recordarse uno a sí mismo, por no cambiar de papel actoral, por conservarse como la primera versión del sujeto y no una copia de cualquier otra

individualidad. El poder asumir de forma expedita nuevas máscaras y renacimientos en el ámbito de la diáspora tiene en detrimento la rapidez y facilidad con que la sociedad olvida y sustituye a un individuo por otro, particularmente a un emigrado por otro:

Claro, esto de la existencia es discutible, sobre todo si se tienen en cuenta las circunstancias –aunque vale la pena recordar que sólo han pasado cuatro meses. ¡Cuatro escasos meses! Cuando venía en el carro crucé por el lugar, pues Alberto me llevó a verlo después de lo sucedido. En esa ocasión nos bajamos del auto y permanecemos unos minutos en silencio a un costado de la carretera, observando el canal de aguas tranquilas que se deslizaba entre arenas y rocas. Por lo demás, el puente tiene una nueva baranda, y nadie sospecharía que una vez allí ocurrió algo fuera de lo común. (80)

Hay un hombre sentado en el sofá, con el rostro totalmente maquillado, y me ha sorprendido el parecido de sus ojos con los tuyos. No sólo los ojos, sino también el pelo, y la forma tuya de cruzar las piernas y de coger el cigarro con la mano izquierda [...]

Y yo, de estúpido que soy [...], me he acercado al desconocido y le he preguntado dónde puedo encontrar el baño. [...] Pero él me ha comentado en perfecto inglés, con una voz que en nada recuerda a la tuya, que su conocimiento del español es muy pobre, y que no comprende lo que digo. Y luego sus dedos aplastan el cigarro en el cenicero, de la misma manera que tú solías aplastarlos. (82)

En el primero de los fragmentos, la ciudad borra con celeridad la memoria del accidente en el que ha muerto el amigo. Haber existido es algo relativo, depende tanto de las circunstancias en las que ocurra y medios al alcance como de que haya al menos otro que fuese un testigo efusivo del perdurar de alguien. En los párrafos siguientes, el propio baile de máscaras le provee al protagonista un sustituto con el que suplir la falta del amigo, una réplica con nuevas variantes de

la persona con la que había compartido parte de su vida pasada. Pero el ejercicio de la escritura – y en su más amplia acepción, de la palabra–, sin embargo, posibilita definir límites entre las experiencias, singularizarlas, y aún poder hurgar tras la máscara del sujeto.

Escribir sobre el lugar del accidente es una manera de inmortalizarlo, de archivar el dolor para que el absurdo de la muerte siga sucediendo una y otra vez de manera que el dolor nos remita a la huella dejada por la pérdida y esta, a su vez, nos devuelva el recuerdo de lo que alguna vez hemos querido. Luego, entre disfraces y exterioridades que se asemejan, reconoce Victoria la singularidad del amigo muerto cuando la persona que tanto se le parece habla en inglés, es decir, traza oralmente su diferencia. Y esta radica en su herencia cultural, de manera que, aunque los cuerpos busquen voluntariamente amalgamarse al conjunto de individualidades, cuando se quiere realmente ser se debe acudir a la escritura, al decir. Diciendo, se es. Incluso a pesar nuestro. Por eso imagina Victoria a su amigo conminándole para que abandone la literatura si desea triunfar en el exilio, éxito que constituía la pulsión de quien le aconsejaba así:

[M]e habrías dicho mirándome a los ojos: “Fíjate bien, Carlos Victoria, la vida y la literatura no son la misma cosa. La gente como tú, que no distingue entre las dos, nunca llega a nada.” Y yo me habría limitado a sonreír, quizás con deseos de preguntarte que piensas ahora de la semejanza entre la muerte y la literatura. (82–83)

Si para el amigo vida y literatura son realidades contrapuestas, la segunda conduce a la nada. Victoria, sin embargo, sugiere irónicamente que la vida conduce a su propia destrucción, como corrobora la muerte del amigo marielito. La literatura, contrariamente, permanece en el otro extremo de la vida y de la muerte, es lo único constante entre estas disyuntivas. El que apuesta, escribiendo, a perder, tiene a su alcance perpetuar aquello que es por naturaleza perecedero.

El último cuento de Victoria que analizo, “Las sombras en la playa”, fue publicado en 1992, cuando ya no circulaba *Mariel*, aunque se mantiene dentro de las coordenadas ideológicas que he comentado a lo largo de este capítulo. El texto de Victoria está dedicado a Luis de la Paz, otro de los colaboradores frecuentes de la revista, y evidencia los nexos entre estos escritores –identificados entre sí más que nada por una misma experiencia del pasado en Cuba y de la salida de esta vividos ambos como trauma– por encima de la subsistencia de las empresas literarias.

En “Las sombras en la playa” se reiteran algunas de las temáticas y técnicas narrativas vistas antes en Arenas, Rosales, y en el propio Victoria: la yuxtaposición de temporalidades (*antes / ahora*) y de espacios (*aquí / allá*), las geografías fronterizas o liminales que posicionan la trama entre la isla y el continente americano, el motivo de la disolución familiar y de la derrota como el destino más noble al que debe aspirar el protagonista. En este cuento, una madre ya envejecida y su hijo adulto, ambos de origen cubano, pasan un día en una playa de Miami, ese espacio que con tanta facilidad podría remitir a un tramo de la costa cubana.

Mientras disfrutan del mar, el joven protagonista no puede evitar que los recuerdos de su vida de adolescente en Cuba le invadan. Estas reminiscencias incontrolables le llegan cada vez que se aproxima a tomar un baño en un mar que como líquido amniótico lo introduce en una zona de interioridad absoluta y previa al cambiante y frágil presente. En este presente la familia se encuentra desmembrada: “en verdad ya las cenas familiares pertenecían a un pasado remoto, a la época de su juventud en Cuba” (“Las sombras”, 232), piensa la madre mientras observa a su hijo ir rumbo al agua.

Su hijo César, por su parte, experimenta al entrar al mar la compañía de sus recuerdos y de las personas que lo pueblan. Mientras se aleja de la arena de la playa miamense para tener una

vivencia tan individual como nadar en el mar, su memoria lo transporta progresivamente a distintas zonas costeras de Cuba y a las personas que estuvieron presentes en esos momentos que ahora se han revelado como sorpresivas influencias. Se añade a esto una suerte de *trompe-l'œil* narrativo en el cual, mientras César nada con Miami de fondo, sus sentidos y memoria se encuentran en La Habana revolucionaria, mientras allí observa una foto de su madre, también en una playa cubana, fechada en 1948. La superposición de temporalidades estimuladas por las sensaciones que le produce el mar, llevan a César a fundir en el espacio de su subjetividad a cubanos de diversas generaciones y a borrar las distancias entre el lugar del exilio y el de origen.

Pero este trueque de memoria y realidad no le ocurre únicamente a él. El narrador comenta cómo, mientras el protagonista se acerca nuevamente al agua, uno de los bañistas que se encuentran en el lugar le describe a su hijo cómo la playa de Miami le trae a la memoria la playa cubana de Varadero. En su soledad de Miami, César confluye con otros coterráneos dentro del espacio de la añoranza y el recuerdo. Los cubanos se juntan en el recuerdo mientras en la realidad impera la disgregación.

Una vez más se manifiesta la imposibilidad histórica de que el exiliado del Mariel pueda aspirar a una reconciliación definitiva con su pasado en Cuba. No importa que en Miami el tiempo transcurra en el “simple acto de esperar lo que no llega” (236) y que la marginación social conduzca a César al alcoholismo (algo que padeció y convirtió en elemento literario el propio Victoria): el pasado en Cuba concluye en una experiencia traumática y en un profundo desaliento, tan desgarradores que abren una brecha definitiva entre los protagonistas, emigrados del Mariel, y la totalidad de su pasado en la isla. Por eso, hacia el final del cuento, las reminiscencias marítimas comienzan a despertar otro tipo de recuerdos, traumáticos y dolorosos en este caso.

Mientras la madre observa el mismo mar que páginas antes había conmovido a César y le había provocado traslados sensoriales a la isla, irrumpe en su memoria una imagen del puerto del Mariel mientras ella espera a que zarpe el barco que los traerá a los EE.UU.: “Las aguas de la bahía del Mariel zarandeaban con violencia la embarcación, cuyo vaivén provocaba náuseas. Los cuerpos de los emigrantes se apretujaban entre sí, aletargados por las noches en vela, con el impudor del agotamiento” (237). El recuerdo, la memoria evocadora, también termina rindiéndose a la derrota de un proyecto compartido con otros y que concluyó abortando deseos individuales y frustrando aspiraciones colectivas. Antes de concluir el relato, es el narrador quien se apodera de los recuerdos que hasta ese momento los personajes protagonistas habían experimentado en relación con el mar. Abandonando la fidelidad debida sus personajes, el narrador les roba protagonismo y desvela sus propias memorias. Estas, se hallan igualmente asociadas al éxodo del Mariel e incorporan metonímicamente a todas las travesías forzadas y precarias que han enlazado las costas cubanas y norteamericanas por más de cinco décadas:

Con la caída de la tarde el mar se agigantaba. Las olas se alzaban como paredones, y el bote repleto de refugiados corría el peligro de naufragar en el Estrecho de la Florida. Son distintas las aguas junto a la costa; cerca de ellas el padre juega con el hijo, y la madre dormita a la sombra de la vieja caseta. (238)

Mientras el narrador se apodera de la experiencia del paisaje marítimo y lo trastoca en una escena de holocausto en el que las olas asemejan “paredones” de fusilamiento, este es el trasfondo agónico de una bucólica escena en la cual, en una playa de Miami, una familia común pasa el tiempo apaciblemente y entretiene a su hijo. Al hacer coincidir ambas imágenes en el mismo breve párrafo, el narrador ubica la incesante llegada de balseros cubanos a los Estados Unidos como algo que está pasando al margen de la vida común de los locales. Como un suceso

trágico que ocurre incesantemente y no genera más reacción que el olvido o el desconocimiento de lo que le está aconteciendo a un grupo humano, algo que el lector puede reconocer y relacionar con la lamentable herencia de genocidios que la humanidad ha conocido y aún atestigua.

En las obras de los escritores de *Mariel* vistas a lo largo de este capítulo se ha hecho patente cómo existen entre Arenas, Rosales y Victoria semejanzas temáticas y narrativas que están asociadas principalmente a la experiencia del exilio, a cómo contarlos y cómo –en el caso de ellos– es el resultado de la represión a su obra y su persona en la Cuba castrista. El identificarse colectivamente en relación a un momento específico de la emigración de cubanos a los Estados Unidos, el éxodo del Mariel, conlleva a reflexiones sobre el nacionalismo cubano en las cuales se denuncia su trasvase hacia otro modelo que ya no tiene como ideólogos a los patricios fundadores de la nación cubana sino a las clases dominantes a ambos lados del estrecho de la Florida. Motivos como la disolución de la familia nuclear cubana, que especialistas como Rodríguez-Mourelo detectan en la narrativa de la diáspora cubana de los noventa, ya están presente en estos autores. Estos son precursores en formular una ética de la derrota por la que la nación perdida se “salva” en el espacio ínfimo de la incorruptible ética de un héroe perdedor.

**5.0 “ENCUENTRO, ENTRE LA ISLA Y EL EXILIO”: UNA COMUNIDAD
(TRANS)NACIONAL MAS INCLUSIVA**

*¿Cómo puede seguir uno viviendo
con dos lenguas, dos casas, dos nostalgias
dos tentaciones, dos melancolías?*

Herberto Padilla

*...el futuro no había ocurrido y podía imaginarlo como un espacio abierto y quizás
incluso feliz.*

Jesús Díaz, *La piel y la máscara*

A menos de dos años de la fundación en Madrid de *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996 – 2009), Jesús Díaz –su primer director y líder del proyecto– define la revista, en una entrevista hecha por el diario *Le Monde*, como un lugar de convergencia editorial entre la intelectualidad cubana del exilio y la que radica eventualmente en la isla. No hay dudas en cuanto a la vocación pro–letrado de la revista. En el editorial de apertura, resalta que no se decante por pedir responsabilidades a un sector de la oficialidad cubana por haber conducido al país a lo que se considera una catástrofe, resultado de la devastadora crisis económica de los noventa y del fracaso de la oligarquía socialista cubana tras cuatro décadas de demostrada inoperancia. Todo lo

contrario: el escrito llama a “un debate sobre el presente, el pasado y el futuro del país” y denuncia el que su población se encuentre dividida en dos sectores por el mero hecho de encontrarse o no viviendo fuera de Cuba (“Presentación” 3).

Encuentro se distingue del grueso de las publicaciones anteriores del exilio cubano porque apela a un futuro no distante donde se ha recuperado la cohesión nacional. En lugar de reafirmar los límites entre los distintos sectores políticos de la sociedad cubana, lo que apremia es la Cuba de poco después. A esta proyección de Cuba se la supone políticamente plural, civilmente democrática y con las heridas del pasado suturadas por la apelación a un nacionalismo cultural que sería la fuente de un compromiso no sectario en beneficio de la totalidad de la sociedad cubana. Si bien el tono utopista del discurso editorial de *Encuentro* tiene resonancias dentro de la tradición literaria cubana –piénsese en la martiana República que “abre los brazos a todos y adelanta con todos” de “Nuestra América”–, lo relevante aquí radica en que la revista está consolidando una comunidad nacional que requiere tanto de la diáspora como de la población residente en la isla para engendrar una comunidad de futuro.

Como artefacto cultural diaspórico, *Encuentro* contribuye a la cohesión de la comunidad de la diáspora, interpelándola a partir de un nuevo cosmopolitismo que pasa por resaltar el capital simbólico que la emigración cubana ha producido en puntos disímiles de la geografía global. Las inserciones de lo “cubano” en una inaprensible globalidad y entendido ahora, a diferencia de lo que fue para los marielistas, como algo heterogéneo y plural que no necesariamente tiene que estar inserto estética y emocionalmente dentro de las coordenadas marcadas por las firmas patricias republicanas. Por otro lado, fue política expresa de la revista incentivar la publicación de autores residentes en la isla y buscar vías clandestinas para hacerla

circular dentro de Cuba.⁸⁹ Esta estrategia insta a la comunidad insular a repensarse solo como parte de un todo que converge en un espacio geopolítico futuro, necesariamente transnacional, que incorpora a la población que habita en la diáspora.

Encuentro ofrece una estrategia de reconstrucción de una comunidad nacional rota y parapetada durante décadas tras distintas ideologías políticas, y para ello se remite al paradigma republicano de la cultura como conexión común entre la ciudadanía cubana. Sin embargo, aunque el concepto de cultura continúa siendo restrictivo en relación a la proporción de cubanos que podría identificarse con el alto grado de sofisticación del tipo de textualidades que la revista (re)presenta, las preocupaciones y estéticas que esa cultura ahora incluye la diferencian de los contenidos más conservadores y elitistas de la cultura prerrevolucionaria que muchos exiliados anteriores a la década del noventa confiesen venerar.

A pesar de ser una categoría controlada por la autoridad letrada, la cultura común a la que apelaba editorialmente la revista tiene una condición mucho menos impoluta tras la literatura generada en la década de los ochenta por la emigración del Mariel y la producida en Cuba a partir de la crisis de los noventa por los desencantados hijos de la Revolución. Es así que *Encuentro* publica a escritores de todas las oleadas migratorias previas –incluidos los marielitos, a quienes aprecia por demás de un modo contrario al rechazo de los contemporáneos de *Mariel*– y es el medio impreso que agrupa y mejor representa a los escritores formados dentro del período revolucionario y que decidieron radicar fuera de Cuba después de la intensa frustración que

⁸⁹ Las primeras publicaciones diaspóricas cubanas que alentaron la contribución de escritores radicados en Cuba fueron *Exilio*, *Linden Lane Magazine* y *Catálogo de Letras* (ver capítulo 2). A pesar de los años transcurridos para la comunidad del exilio, los gestores de *Encuentro* siguieron encontrando reticencias ante la decisión de estimular la publicación de cubanos residentes en la isla. Uno de sus directores, Rafael Rojas, dice al respecto: “Esta apuesta es arriesgada [...], un sector del exilio no la entiende o la rechaza. Sin embargo, creo que quienes defendemos esa política editorial, más que comulgar con una ‘reconciliación nacional’ entendida como idilio, hemos querido oponernos con la mayor eficacia posible al principio totalitario que rige la estrategia cultural del castrismo y que identifica la pertenencia a la cultura cubana con la lealtad al régimen” (Ferrer 161).

generó la no apertura de la sociedad cubana a un sistema democrático a partir del fracaso político que culminó en el Período Especial.

Al igual que *Mariel*, aunque con un espectro mayor, durante un tiempo mucho más prolongado y con colaboradores sólidamente insertos en el circuito académico e intelectual de las Américas y Europa, *Encuentro* puso en circulación temas hasta el momento silenciados o poco abordados por otros medios impresos cubanos: desde cuestiones raciales, de género y sexualidad, hasta cuestionamientos de la historia oficial cubana posrevolucionaria, reflexiones sobre la identidad del exilio y aquella específicamente producida en enclaves migratorios como Miami. También dio acceso a un público más amplio y no especializado a la lectura de ensayos sobre la realidad cubana en el campo de la economía, las ciencias sociales y la politología hechos por expertos que no necesariamente escriben amordazados por constricciones impuestas en La Habana, Miami o cualquier otro centro de poder implicado en el destino cubano.

En este sentido, desde el momento de su aparición *Encuentro* es la revista del exilio cubano más autorreflexiva. En la medida en que piensa esta comunidad, la construye, puesto que es el medio que más aglutinó a la *intelligentsia* de la emigración cubana y a la que simpatiza con los ideales de esta desde el territorio insular. Por el dinamismo propio de los recorridos migratorio de la intelectualidad cubana a partir de los noventa –una vez que empieza a competir en tanto figuras individuales en los mercados de arte y literatura internacionales, menos sujetas al control de la oficialidad cubana que ya no puede subvencionar la supervivencia de los artistas y pagarles para que sean acomodados voceros del régimen–, *Encuentro* fue redefiniendo el perfil de la migración cubana, de la comunidad que ya de por sí esta constituye y de la utópica convivencia trasnacional, pero *unicultural*, que habría de llegar en algún momento no lejano junto a una reinstauración de la democracia cubana.

La revista *Mariel* se autodefinía en oposición a la jerarquía cubana de Miami y La Habana y tenía como referente la estirpe más augusta de la intelectualidad republicana (vgr. Lezama, Piñera, Lydia Cabrera, Labrador Ruiz). Sin embargo, como algo connatural al *Zeitgeist* de *Encuentro*, se insiste en espacios de contacto y catálogo de nuevas experiencias que la diáspora cubana acumula en su multiterritorialidad. No se habla aún, a pesar de ello, en términos de una cultura abierta a la hibridación:

Una de las circunstancias más lamentables de la actualidad nacional es el recurso de dividir a la población cubana en dos bandos que suelen ser presentados como irreconciliables, el de los que viven en la isla y el de los que lo hacen en el exilio. No obstante, resulta evidente que la cultura cubana es una, y que aun en las circunstancias más difíciles ha manifestado su vitalidad.

[...]

Pretendemos contribuir así a que nuestra cultura aparezca en su diversidad, en su vocación contemporánea e internacional, como una de las principales esperanzas de la nación. (“Presentación” 3)

En este editorial se asume la recurrencia al letrado para solucionar una urgencia que afecta a la totalidad de la nación, que rebasa el ámbito de lo meramente artístico o simbólico y ataca la unidad misma de esta. En este sentido, *Encuentro* se unió a la dinastía de publicaciones cubanas que se trazaron objetivos similares (altruistas y desmesurados), parte de las cuales –las constituidas en el exilio– se discutieron en el capítulo 2.

La incierta posibilidad de que la nación cubana pueda alcanzar, gracias a la intervención consensuada de sus letrados, cualquiera de los ideales sociales que las distintas fuerzas políticas representan es menos relevante a los efectos de este trabajo que el hecho de que esta ideología

mesianica –vía el arte y la literatura– sigue operando a finales del siglo pasado, y se sigue proyectando en medios diaspóricos cubanos por una comunidad que ahora se dispersa por latitudes disímiles. A esto último alude la segunda parte de la cita del editorial, al hecho de que la emigración ocurrida en los noventa –principalmente la intelectual– va a ampliar notablemente el nuevo mapa de la diáspora cubana. Pese a ello, el discurso acentúa el hecho de que este cosmopolitismo no resquebraja una supuesta esencia de la cubanidad, que no atenúa pese a estar expuesta en el umbral del nuevo siglo a decenas de nuevas fronteras culturales y otredades.

En la entrevista que el entonces Director de *Encuentro* dio al diario francés, comentada páginas atrás, Díaz vuelve a repetir la misma fórmula metonímica por la cual la intelectualidad cubana parece abarcar los intereses de la totalidad de la ciudadanía. La revista que se produce en Madrid, entonces, es un medio que organiza, comunica y cohesiona a una diáspora global, puesto que trata temas que le atañen en particular a estos grupos etnonacionales dispersos. Pero también se erige –y este es uno de los avances más radicales de la revista– en un vehículo de conexión entre *toda* la ciudadanía cubana. El núcleo productor de significantes que activen la identidad como cubano se encontraría entonces en un espacio diaspórico y gestionado por una clase letrada vinculada emocionalmente con el proyecto revolucionario y distanciado de este al sentir que traicionó los ideales profesados y condujo al país a un caos represivo. Por este motivo la revista tampoco se amolda al discurso del llamado exilio histórico asentado en los EE.UU., cuestión esta en la que coincide con la generación de exiliados del Mariel pero desde una postura conciliatoria hacia la diáspora previa y hacia la comunidad intelectual que aún radica en la isla. La publicación se autodefine ante los lectores de *Le Monde* como:

Un lugar de encuentro democrático, donde sean al fin superados los antagonismos: no sólo aquellos que oponen La Habana a Miami, sino los que existen en el interior del

exilio y en el interior de la isla. De tres mil ejemplares de tirada, mil se envían a Cuba a través de amigos, viajeros... En la Isla, cada ejemplar lo leen más de treinta personas. La policía ha visitado a nuestros amigos y colaboradores, pero ellos han decidido continuar. (Masperó 101)

Como deja entrever la última parte de la cita, el primer número de la revista despegando creando la ilusión de que la nación cubana se está democratizando en todos los niveles: en su exilio y en su realidad insular, la revista recién fundada sería una evidencia más de esos aires de cambio. El tono esperanzado y asertivo cambiará con el paso de las entregas y se quedará como una publicación de estudios culturales relacionados con Cuba pero que poco pueden vaticinar a ciencia cierta sobre la Cuba futura, esa que parecía tan alcanzable en el número inaugural.

De hecho, el artículo de fondo que abre el primer número es un ensayo del reconocido economista Jorge I. Domínguez, titulado “La transición política en Cuba”. Como expresa sin ambigüedades su título, este ensayo plantea la existencia de un cambio democrático en Cuba, pese a la represión de las autoridades cubanas y el silenciamiento de estos progresos por parte de Miami –ambos hechos evidencian, para el autor, la existencia de facto de esta apertura democrática–.⁹⁰ Según el ensayo, el gobierno cubano empieza a perder el control de la sociedad una vez que la población del país tiene más independencia económica y esto contribuye con el fortalecimiento de la sociedad civil. Pero la existencia de un nuevo tipo de diáspora, a la que el autor denomina “semi-exilio” pues sale del país con la autorización del gobierno y regresa a la isla para pasar las vacaciones allí, es otra señal de las transformaciones en la sociedad cubana. El

⁹⁰ Un año después, en la entrega número 6/7, Domínguez hace una nueva valoración de la situación cubana, aduciendo que el autoritarismo gana fuerza en el país. Aunque continúa sosteniendo la tesis del debilitamiento del control del Estado en la isla, el tono del ensayo es mucho más sombrío que el texto que abre el primer número de *Encuentro*. En el segundo texto se acentúa la represión policial en Cuba a los movimientos de oposición, el reparto del país entre el gobierno y las empresas extranjeras, el incremento de la violencia social. A diferencia del tono optimista del primer ensayo, en este el autor concluye: “No hay motivo de celebración. Para quienes desean una Cuba plenamente democrática, falta mucho por cambiar” (“¿Comienza...?” 22).

artículo, al igual que el editorial de la revista, vuelve a interpretar la situación de la clase letrada cubana como equivalente a la generalidad del país pues, como mismo asume el autor, ese semi-exilio está compuesto de “miles de escritores y artistas que no rompen formalmente con el gobierno de Cuba” (“La transición” 7).

A pesar de los vientos renovadores a los que se refiere Domínguez, el mismo número publica una “Carta abierta a los escritores cubanos” en la que Rolando Sánchez Mejías –entonces residiendo en Cuba– denuncia el “control absoluto” del gobierno cubano sobre la libre circulación de los intelectuales y cómo este boicotea sistemáticamente los encuentros de intelectuales cubanos de ambas orillas, entorpeciendo o negando en muchos casos la salida del país (ver 90–91).⁹¹ Lejos de aseverar que el grupo letrado se relocaliza en otros territorios, como asevera Domínguez, el texto de Sánchez Mejías se lamenta por la desaparición, en manos del Estado cubano, de la casta letrada y cómo de esta forma el destino del país no puede ser intervenido por sus intelectuales toda vez que el gobierno ha dinamitado las esferas de pensamiento y creación artísticas: “Anulado el espacio institucional necesario para su existencia [...] desaparece el intelectual. Así los ‘políticos’ y ‘funcionarios de las ideas’, tienen el campo libre sintiéndose, entonces, como los únicos facultados en dirimir el futuro del país” (92).

Resulta evidente que dentro de estos esquemas de poder manejados desde el editorial del primer número a la denuncia de Sánchez Mejías, la totalidad del campo de significantes asociados con la cubanidad se encuentra secuestrado o falsamente representado por dos grupos de ciudadanía; aquellos pertenecientes a las instituciones oficiales y el gremio de letrados. Cuesta

⁹¹ Los viajes internacionales que no estuvieran amparados por el gobierno cubano estuvieron prohibidos hasta la década del noventa, cuando se implementó el “permiso de salida” por el cual el Estado administraba quiénes podían viajar o no fuera de Cuba y cobraba en moneda internacional por este y otros procedimientos imprescindibles para poder viajar. El gobierno de Raúl Castro eliminó el permiso de salida a partir de enero de 2013 y permite a los cubanos residentes en la isla estar un máximo de dos años continuos en el exterior antes de estar obligados a regresar a la isla si quieren conservar sus vínculos legales con el país.

ver en qué medida todo lo que no atañe a los intereses y visiones de estos dos ámbitos tiene presencia en ambos discursos. En realidad, más que el tema de la emigración cubana, lo que se debate es el exilio de su intelectualidad, al que igual que cuando discurso oficial hace referencia a la cultura esta solo es entendida como la que las instituciones del estado avalan. Un caso ejemplar de estas dos estratagemas retóricas lo encontramos en un escrito de Abel Prieto, entonces Presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y futuro Ministro de Cultura. El artículo de Prieto fue publicado originalmente en el diario español *El País* y reproducido dentro de la primera entrega de *Encuentro* y a continuación de la carta pública de Sánchez Mejías comentada antes.

Prieto responde indirectamente a las denuncias de Sánchez Mejías y se esfuerza por demostrar en qué medida las instituciones culturales cubanas no ejercen la censura ni el abuso de poder. Sin embargo, el eje de sus argumentos se centra en el tema de la emigración, en cómo la política editorial de la isla incorpora algo de la literatura publicada fuera y la misma tesis que en el capítulo 1 escuchamos en boca de Ambrosio Fornet, otro influyente gestor de la oficialidad literaria cubana: es el gobierno de la isla quien tiene la prerrogativa de legitimar lo que constituye literatura nacional y la evidencia de su magnanimidad democrática radica en haber cedido a la publicación de algunos autores pertenecientes a distintas generaciones de exiliados.

Dice Prieto:

Sentimos que la responsabilidad por todo el patrimonio cultural de la nación pertenece a las instituciones y a los intelectuales de la isla [quiere decir los que radican en Cuba], y pertenece al pueblo, a la gente que vive en la isla real [...] y que no será nunca mutilada, y a ese receptor de masas que tiene la cultura entre nosotros. (93)

En verdad, la ciudadanía “real” no está presente en estos debates más que por alusiones en la retórica populista de Prieto –que la supone como poder soberano en la isla– y en la ilusoria ideología que representa el editorial de *Encuentro*, por la cual la cultura cubana –en la que reside la indisolubilidad de la nación y su comunidad humana– es la que identifica como tal una élite letrada que se encuentra mayoritariamente en el exilio.

Rafael Rojas, uno de los teóricos culturales cubanos más brillantes de las últimas décadas, quien pertenece a la generación migratoria de los noventa y será el segundo director de la revista *Encuentro* después del fallecimiento de Díaz, contribuye también al tema en el número de apertura y reflexiona abiertamente sobre la hegemonía de la clase letrada cubana en el tema de la emigración –cuestión que atañe a la totalidad de la ciudadanía– y la integridad de la cultura nacional. Para Rojas, esto es consecuencia de que, no habiendo en Cuba una sociedad civil consolidada y operante, es la clase letrada la que a cierta escala resiste y cuestiona a los poderes del Estado como debería ocurrir desde la ciudadanía en general en un Estado de derecho.

Según Rojas, este desequilibrio y falta de agencia pública existió también durante el período republicano pero fue suplido, hasta la primera década revolucionaria, por revistas culturales (vgr. *revista de avance*, *Orígenes*, *Ciclón*, *Caimán Barbudo*, etc.) y grupos de intelectuales vinculados a estas (“La relectura” 42–44). De manera que, de no existir más revistas con estas funciones en el país –debido a la censura y represión del Estado revolucionario– el ejercicio de la ciudadanía queda reducida de parcial a nada. El exilio del intelectual comienza entonces mucho antes de su salida física del país y es otra vez la necesidad de relocalización de este grupo social la señal más rotunda de una crisis en la sociedad cubana. *Encuentro* sería la señal más visible de la reconstrucción de la ciudad letrada a la que se dirigen los intelectuales

cubanos desde un exilio global y con las colaboraciones de aquellos que radican temporal o permanentemente en la isla.

No es novedad el utilizar la década de los noventa para identificar una nueva oleada migratoria a la que le corresponde, si no una literatura estética y temáticamente homogénea, sí la llegada al exilio de muchos escritores que –a diferencia de los marielitos– habían estado insertos en la vida intelectual cubana durante las primeras décadas revolucionarias. Socioeconómicamente, la emigración de los noventa es consecuencia de la profunda crisis que vive la sociedad cubana tras la desaparición del bloque socialista y las subvenciones que este enviaba. Aunque la salida legal e ilegal de Cuba no ha cesado desde el triunfo revolucionario, el evento que marca en este sentido a la década del noventa es la apertura de las fronteras cubanas por parte del Estado para posibilitar la emigración en balsa de aquellos que desearan alcanzar los Estados Unidos.

Lo que se conoce como la *Crisis de los Balseros* culminó con la llegada de decenas de miles de cubanos a las costas norteamericana en agosto de 1994 y la firma en septiembre de ese año de un acuerdo entre ambos gobiernos por el cual la administración Clinton permitiría el ingreso anual de 20.000 cubanos, sin contar en esta cantidad a los que se beneficiarían de los programas de reunificación familiar. Como indica Rosales Herrera, el heterogéneo grupo de escritores que se incorpora a la diáspora es acogido con más aceptación que los escritores del Mariel debido a que los primeros fueron vistos como cronistas de último minuto del fracaso del régimen castrista, la misma razón por la cual algunos de estos escritores son apreciados en circuitos editoriales internacionales (128–29).

El hecho mismo de la diversidad de escritores, tipos de formación intelectual, tiempo de vida en Cuba y grado de integración al proyecto revolucionario cubano hace que un conjunto

políticamente diverso se incorpore al ya de por sí variado espectro ideológico del exilio cubano, lo cual queda evidenciado –al menos en lo que atañe a la clase letrada– con las publicaciones comentadas en el capítulo 2. La heterogeneidad social de las diásporas es un hecho aceptado por los estudios de estas. Esto explica, según Pnina Werbner, su multiplicidad de discursos y cómo estos pueden representar en algunos casos los mismos valores o intereses y en otros no, siendo partes de la misma comunidad diaspórica (5). En la medida en que se transforman los contextos en que las diásporas se encuentran en las sociedades de acogida, también las comunidades migratorias experimentan un constante cambio. Esto último constituiría otra de las razones –si el análisis tanto de las revistas incluidas en el capítulo 2 como el estudio de *Encuentro* no fuesen lo bastante elocuentes– para dejar de asociar a la vasta diáspora cubana con un único perfil político y agenda de intereses.

El editorial del número inaugural de *Encuentro* encaja con estos criterios de diversidad cuando habla de la heterogeneidad aportada por la diáspora cubana de los noventa, repartida globalmente, sin que ello resultara en una mengua en la integridad de la cultura de origen. Esto es un hecho que puede ser coincidente en sus aspectos básicos con otras diásporas. Así, para Werbner, esto se explica mediante la *orientación dual* de las comunidades diaspóricas que no limitan su participación en la sociedad de acogida mientras buscan intervenir en los avatares de la sociedad dejada atrás, algo de lo que ha dado amplia muestra la diáspora cubana después de décadas de existencia: “on the one hand, to fight for citizenship and equal Rights in the place of settlement, often alongside other ethnic groups; and, on the other, to continue foster transnational relations and to live with a sense of displacement and of royalty to other places and groups beyond the place of settlement” (5).

El desarrollo de las tecnologías y las comunicaciones ha ayudado a la organización de las propias diásporas, visibilizándolas y haciéndolas accesibles para nuevos miembros, otorgándoles lo que Werbner llama *materialidad* aunque sin limitar la diversidad ideológica de sus integrantes: “The cultural work that creates networks and organizational structures also makes diasporas into imaginatively thinkable social formations; but thinkable from different committed vantage points, in argument with one another” (8).

Los gestores de la versión impresa de *Encuentro* fueron tempranamente conscientes de las posibilidades que el espacio de la red ofrece para conectar sujetos dispersos, brindándoles una nueva nación virtual. Así, a cuatro años de haber fundado la revista, se inauguraba el diario digital *Encuentro en la Red*. Este, además de incorporar los contenidos de la revista y rebasar los límites de distribución de la edición impresa, tiene una actualización cotidiana, nuevas secciones, más colaboradores y el dinamismo de un medio de frecuencia diaria. El editorial del número 18 de la revista *Encuentro*, donde se avisa de la creación del espacio digital, reconoce tanto las intenciones de incidir en la política interna cubana como reforzar a los miembros de su diáspora. Así, se asume que los objetivos son: “Ofrecer una alternativa a la falta de libertad de prensa existente en Cuba. Contribuir a prefigurar un futuro democrático para la isla. Y servir como un punto de encuentro entre los cubanos, tanto los que viven dentro como los que están dispersos por el mundo” (“Encuentro” 3).⁹²

Como dijimos, uno de los méritos de *Encuentro* en relación con los estudios diaspóricos es la formulación en la revista de una teoría de la migración cubana, a la par que publica ensayos y artículos de temas varios que tocan la realidad cubana en sus variantes insular y transnacional.

⁹² El portal digital *cubaencuentro.com* continúa en activo pese al cierre en 2009 de la revista. Es uno de los medios virtuales más recurrido por la diáspora cubana y también un punto de referencia para los habitantes de la isla que ocasionalmente han tenido acceso electrónico a ella.

Encuentro se piensa a sí misma a la vez que va acumulando entregas y asocia su actividad intelectual a la solidez conceptual y capacidad de generar discursos autorreflexivos por parte de la comunidad de la diáspora. Un ejemplo de esto es el artículo de Francisco Morán, publicado en el número 40, sobre medios digitales diaspóricos.

Morán celebra la aparición de nuevos medios digitales de la diáspora cubana por la negación que estos implican del pretendido control de las autoridades cubanas sobre la cultura nacional y cómo esta se pudiera definir. Para el crítico, estas nuevas comunidades virtuales permiten hablar no ya de una sino de varias nacionalidades y ciudadanías cubanas, a las que accede y de las que se desvincula voluntariamente el internauta. Además de encontrar en estos espacios una identidad compartida, se pueden pasar en tanto comunidad diaspórica a incidir de una forma más decisiva tanto en el entorno inmediato de las diásporas como en el lugar de origen, dándole una dimensión política a estos estratos virtuales de la esfera pública. Así, para un conocedor del tema como Arjun Appadurai,

These new forms of electronically mediated communications are beginning to create *virtual neighbourhoods*, no longer bounded by territory, passport, taxes, elections, and other conventional political diacritics [...] and while the social morphology of these electronic neighbourhoods is hard to classify and their longevity difficult to predict, clearly they are communities of some sort. (cit. en Parham 349, énfasis en el original)

Con gran pertinencia respecto a lo que las teorías de la diáspora están discutiendo sobre el tema, Morán confirma que tales revistas, “al autorreconocerse a sí mismas como ‘cubanas’, reafirman la diasporización y las fugas de esa cultura; [...] en lugar de pedir que se les permita el acceso a la misma, lo exigen; más aun, la infiltran, obligando a que se las reconozca por el mero hecho de existir” (“Cuba.com” 152). El hecho de que estos espacios virtuales no aludan exclusivamente a

la realidad insular sino a la disímil geografía donde se reparte la diáspora cubana implica un quiebre del monopolio de las instituciones oficiales sobre la producción de significantes asociados con la cubanidad y la legitimación de la diversidad política de todas las voces que enuncian desde este campo simbólico. Morán, lejos de percibir dilución de esencias, aplaude la nueva cartografía y variada coloratura desde la que se sigue produciendo discursos asociados de una manera u otra con lo cubano.

El artículo de Morán está inserto en un número que celebra el décimo aniversario de *Encuentro* y en el que se incluye una utilísima e inédita selección de testimonios sobre algunas publicaciones del exilio anteriores a la revista fundada por Díaz, en voz de sus propios creadores. Es la primera vez que de una manera tan precisa y eficaz una revista diaspórica cubana establece un linaje de empresas de este tipo y produce un archivo donde esta comunidad en formación se reconoce. Así, se presenta *Encuentro* de manera implícita como el más moderno, el último y más inclusivo de los esfuerzos de convocatoria a la diáspora cubana, pero siendo el resultado de una prestigiosa tradición de revistas que pudieron resistir por más o menos tiempo la desidia del exilio por este tipo de empresas y por subvencionarlas de forma altruista para garantizar su subsistencia.

Como parte del testimonio de los fundadores sobre el acontecer de estas publicaciones, aparece también la queja de los mismos por la indiferencia de la mayor parte del exilio y en ocasiones un abierto rechazo a los aires liberales que estas publicaciones pudiesen suponer. El hecho de que *Encuentro* constituyera aún una empresa pujante hasta el punto de ser una publicación que obtiene subvenciones, estética y editorialmente atractiva, y con un amplio circuito de distribución que incluye universidades y bibliotecas en los Estados Unidos y España,

es otro argumento de la revista a favor de la diversificación política e intelectual de la diáspora cubana a partir de los noventa.

Esta, además, no fue la primera vez que la revista incluyó artículos sobre publicaciones previas hechas en el exilio. En los números 8/9 *Encuentro* publica un extenso dossier donde reivindica la revista hecha por los marielitos, destaca su importancia dentro de la historia del exilio y la literatura cubana, valida el concepto de “generación de *Mariel*” –unida por experiencias comunes del exilio y de la represión en Cuba–, y actualiza la presencia editorial de los marielitos con la publicación de obra reciente de aquellos del grupo que continuaban haciendo literatura (ver “Homenaje a *Mariel*”). De los principales colaboradores de *Mariel* (Arenas, Victoria y Rosales, vistos en el capítulo 3), *Encuentro* siguió publicando obras y también sacó el primer ensayo de importancia sobre la novela de Rosales *Boarding Home*, entonces recién publicada y apenas conocida. Al momento de la revista *Encuentro* de reconocer una “generación de *Mariel*” que concentra –en tanto grupo y durante los primeros años de la década del ochenta– los principales gestos literarios del exilio, establece a su vez una marca de los hitos migratorios, asociando estos con revistas que concentran señas particulares de estas oleadas diaspóricas.

El número 18 de *Encuentro* suscribe una vez más esta tesis para volver a ponderar algunas de las revistas cubanas del exilio. Un artículo de Ivette Leyva Martínez sobre el tema distribuye las décadas usualmente asociadas con las oleadas migratorias y las asocia con publicaciones que mostrarían los rasgos diferenciadores de estas fases migratorias en relación con las precedentes. Si la década del ochenta aparece representada de forma exclusiva por *Mariel*, los noventa entran en una etapa de la que la autora merece destacar la presencia de revistas de contenido más académico o de fondo, la más frecuente colaboración de escritores

radicados en la isla y la aparición de publicaciones en Internet que diversifican el panorama creativo de la diáspora aunque esto no implica, según la autora, que las revistas de contenido literario tengan mayor importancia para el grueso de la comunidad cubana en los Estados Unidos (ver 155–56).

Encuentro recibió casi siempre la respuesta habitual por parte de las revistas culturales cubanas publicadas en la isla, ante lo que se aparta de la política oficial del régimen: silencio. El margen para tratar temas relacionados con el exilio y sugerir tiempos de cambio en Cuba también es un fenómeno inestable y que no responde a una lógica acumulativa, sino a la percepción cíclica por parte del gobierno cubano de sentirse a salvo y apoyado por la opinión pública. También el publicar fuera de contexto a autores del exilio (como, por ejemplo, publicar un capítulo de la novela de Rosales bajo el falso epígrafe de literatura de humor, ya comentado en el capítulo 1) o tratar de soslayar temas que atañen a la diáspora ha sido un mecanismo para tratar asuntos sensibles sin que se abran a un debate más profundo.

Así, por ejemplo, en una entrevista a la escritora cubana residente en EE.UU. Uva de Aragón, aparecida en 2001 en *La Gaceta de Cuba*, se menciona de pasada a *Encuentro* como una de las opciones de publicación en la diáspora para cualquier intelectual cubano, de cualquier procedencia y generación (ver Alfonso). Un año después, en la nota necrológica por la muerte de Jesús Díaz, dice la *La Gaceta* sobre la labor editorial de Díaz en el exilio:

fundó, y dirigió hasta su muerte, *Encuentro de la Cultura Cubana*, una de las revistas más ambiciosas del exilio en el terreno de la cultura que, lejos de responder a los principios unificadores proclamados en su número inicial (dar espacio a la totalidad de la cultura cubana, no importa el ámbito en que fuera realizada), se alienó progresivamente

con un pensamiento totalmente opuesto a los que habían sido los ideales de Jesús, sostenidos contra viento y marea por más de treinta años. (“Jesús” 13)

La nota sobre la desaparición de Díaz no comenta ninguno de los textos de este autor aparecidos en la revista. La mayor parte de estos se centran en denunciar lo que el autor considera alguna forma de opresión relacionada con la sociedad cubana, ya se encuentre en la diáspora o no, desde las nefastas consecuencias del embargo a Cuba y el recrudecimiento de este por medio de la Ley Helms–Burton (*Encuentro* 6/7) al desequilibrio racial –por el gran predominio de blancos– del exilio cubano (*Encuentro* 3).

María Eugenia Mudrovcic publica en *Nombres en litigio* (2010) un ensayo sobre la revista *Encuentro* como una publicación amparada en el espíritu de la Posguerra Fría. Para esta autora (y ella comenta que para “muchos” otros también) resultan problemáticas –por lo que puedan lastrar en cuanto a su libertad editorial y espíritu “‘integracionista’ o ‘tercerista’” (201)– las subvenciones que la revista recibe de instituciones como la Fundación Ford y la National Endowment for Democracy (NED). En el caso de la NED, denuncia su abierto apoyo a la disidencia política cubana (208) y de qué manera esto compromete a *Encuentro* con una de las partes –el exilio– tradicionalmente en disputa con los “cubanos de la isla”. La autora nada dice respecto al compromiso implícito que *cualquier* revista o editorial establece ante los, por otra parte, cuasi inevitables patrocinadores estatales o privados. Las revistas cubanas cuya integridad analítica no cuestiona la autora –podríamos citar como ejemplos a *Casa de las Américas*, *Unión*, *La Gaceta de Cuba*– son pagadas por el gobierno cubano y las consecuencias en cuanto a su margen de acción editorial son bastante obvias.

Mudrovcic se pregunta por la representatividad del *nosotros* implícito detrás de las enunciaciones editoriales de *Encuentro*. A este respecto, lo identifica con “esa diáspora pos–

revolucionaria que también se define como pos-castrista, es decir, un exilio que simbólica y políticamente intenta tomar distancia e instalarse más allá de la retórica anticastrista asociada con la derecha cubanoamericana de Miami” (209–10). A juicio de Mudrovcic, este posicionamiento tercerista se pierde cuando la revista publica en el número 18 un dossier dedicado a la ciudad de Miami y esta progresiva alianza con el pro-capitalismo duro del exilio histórico evidencia la verdadera política de la revista: “construir la figura de una sociedad civil cubana alentada por esa suerte de ‘himno supra-nacional’ que canta las bondades del mercado, acusa de terrorista al ‘castrismo’ y espera ansiosa la llegada ‘inminente’ de la utopía democrática del capitalismo” (218).

Ateniéndonos a lo expresado en los editoriales de *Encuentro*, el colectivo de intelectuales asociados con la revista demanda para la sociedad cubana un orden democrático con garantías elementales como para poder –entre otras libertades– publicar el tipo de libro que escribió Mudrovcic, sin que sus intelectuales sean perseguidos, apresados y forzados en muchos casos al exilio después de haberlos condenado al ostracismo. Es un ejercicio de soberanía los términos en que la sociedad cubana –que incluye a los exiliados– se relacione con su exilio, es decir consigo mismos. Si *Encuentro* reterritorializa la ciudad de Miami como un espacio al cual se debe en justicia despojar de prejuicios, que no logran sino aplazar un necesario análisis interdisciplinario –justamente lo que la revista intenta y de lo que es precursora– de una ciudad tan cubana como multiétnica, tan caribeña en la actualidad como global, esto no implica venderse al capital más espurio sino hacer un ejercicio de autonomía intelectual.

Seguir reduciendo el heterogéneo exilio cubano a partir de categorías maniqueas nos remite otra vez al lenguaje de la Guerra Fría y a las variaciones de la censura y el desprecio que por décadas han experimentado muchos emigrados cubanos por parte de espíritus

bienintencionados. Esta digresión que se ha extendido por décadas, además, solo aplaza la discusión sobre las formas en que la represión del gobierno de la isla ha perturbado el funcionamiento de la sociedad civil y de *cualquiera* de las variantes por las que un ciudadano de un Estado de derecho percibe que no está atrapado dentro de la maquinaria de un régimen autoritario. Mudrovcic utiliza como fuente fiable para su estudio una investigación de una revista cubana de la isla (vale añadir, financiada por el gobierno cubano).

Tanto en la publicación online que utiliza Mudrovcic, *La Jiribilla*, como en su ensayo resultante, se responsabiliza a *Encuentro* con el deterioro de las relaciones entre el gobierno cubano y la diáspora y de la, en palabras de la autora, “rápida militarización de la cultura cubana” (224, n. 4). Pretender que la gestión de *Encuentro* tuvo tales consecuencias es asumirle una influencia que en realidad no tuvo, ya que en ese caso la sociedad cubana sería en estos momentos más democrática (primero de los reclamos de *Encuentro*). Por otra parte, es ignorar lamentablemente que la revista propone exactamente lo contrario: mostrar una nueva densidad y variedad ideológica del exilio y a partir de ahí establecer un diálogo con las autoridades cubanas en términos conciliatorios pero no excluyentes. Suponer que los miles de cubanos que durante décadas han optado por lanzarse al mar son una consecuencia retroactiva de las soflamas neoliberales de una publicación de 3000 ejemplares que se publica en el 1996 y por la que un gobierno decide cancelar garantías que nunca otorgó, no es intelectualmente debatible.

En la nota 8 del artículo, la autora se identifica con las definiciones previas de un estudio que establece dos períodos políticos para la revista. El primero de ellos transcurre desde la fundación en 1996 hasta la muerte de Jesús Díaz en 2002 y caracterizado por una “no–confrontación con Cuba” (224); el segundo sería de 2002 a 2009 y bajo la dirección de Rafael Rojas. En esta segunda etapa, según Mudrovcic, domina una “militancia abierta y agresiva contra

Cuba” (224). En mi opinión, *Encuentro* no tuvo en ningún momento una postura antinacionalista o antisoberana, como sí indica la nota, mucho menos es responsable de la quiebra social en la isla, verdadero drama y agresión efectuado contra el común de los cubanos. Si por “Cuba” la autora en realidad se refiere al gobierno cubano, este no ha sido menos beligerante contra quienes –haciendo uso de un derecho– han cuestionado su gestión, legitimidad, sentido de justicia y voluntad de ofrecer cambios reales que no impliquen la inmovilidad e impunidad de la casta política.

Desde La Habana, los términos a los que la labor de *Encuentro* sigue siendo reducida, reproduce en algunos casos la perspectiva crítica de Mudrovcic. El libro de Jesús Arboleya Cervera *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*, Premio Casa de las Américas 2013 (o sea, una publicación pagada por el Estado cubano, si aplicamos la lógica del artículo comentado antes), dedica 2 párrafos de un total de 300 páginas para hablar de la publicación más influyente del exilio cubano posrevolucionario. Pese al rigor intelectual que hace suponer el reconocimiento conseguido, el autor comenta la mutación política del fundador de *Encuentro* como si estuviese narrando las veleidades de un snob y no una práctica intelectual consciente: “[la revista sirve de] cobija a un grupo de intelectuales vinculados al régimen cubano [...] que decidieron emigrar y *de repente* se pasaron a la ‘disidencia’” (133, énfasis mío). El autor vuelve a reprocharle a la revista el que haya tenido “fondos millonarios de entidades estadounidenses y españolas” (133) lo cual implicó que en La Habana, según Cervera, fuese identificada como una publicación “contrarrevolucionaria” (134). A esto se reduce el análisis del ensayista premiado, aseveraciones en las que están ausentes los argumentos.

Encuentro contó con colaboradores, sin embargo, que apreciaron la revista como un espacio donde los contenidos a tratar podían prescindir del lastre de tener que decantarse por una

de las márgenes de la diáspora cubana, aceptar la dicotomía *dentro/fuera* de Cuba, o imponer el voluntarismo político de grupo a los ilimitados alcances de la reflexión libre. Así, para Duchesne-Winter,

La exterioridad de *Encuentro* corresponde más bien a la manera en que sus escrituras despliegan una espacialidad expuesta y sin territorio propio, donde la estética es zona nómada y la política es política, es decir, se presenta como un encuentro de singularidades y opacidades irreductibles a un sentido único, y no como la fulguración avasallante de un sujeto histórico que funde sentido y verdad, demandando la prostración incuestionada ante el mandato del prócer que lo encarna. Leer *Encuentro* es transitar estéticas que confluyen en políticas y viceversa, sin sujetarse a interpelaciones de autorización o desautorización moral. (221)

La práctica autorreflexiva de la revista la lleva a repasar cíclicamente su “estado de salud” y ello incluye su nivel de compromiso con y hasta qué punto se había logrado la propuesta inclusiva de los primeros números. Para su décimo aniversario fue publicado un dossier en el que una serie de colaboradores de diferentes nacionalidades, contextos enunciativos y recorridos ideopolíticos evaluaban el espacio democrático abierto por la publicación y cómo esta seguía incitando una escritura no propiciada por otras publicaciones vinculadas a la sociedad cubana y a su diáspora (ver “Diez Años”).⁹³ Una década después del primer número, *Encuentro* se reafirma en boca de sus gestores como medio editorial centrado en mostrar los diferentes posicionamientos y visiones de la cultura cubana, que no practica la censura política, que sigue negando “las tesis más excluyentes del exilio” y apoya abiertamente una “transición pacífica y negociada a la

⁹³ El dossier lleva las firmas de Raúl Rivero (poeta cubano y ex-presos político), Jesús Silva Herzog (politólogo mexicano), Jorge Luis Arcos (ensayista cubano), Serge Gruzinski (historiador francés), Régis Debray (filósofo francés de conocido vínculo con la Revolución Cubana) y Juan Duchesne Winter (intelectual puertorriqueño y profesor de literatura latinoamericana).

democracia en Cuba, y una reconciliación nacional que facilite el cambio de régimen” (“Diez Años” 203).

La revista, en su multiplicidad de género e intereses, da cabida a temas que, o bien no se habían tratado antes, o no se habían discutido con suficiente rigor. Abre, por tanto, en diferentes campos, reflexiones cuya necesidad sigue vigente. Así, por ejemplo, en el número 3 se aborda el predominio racial blanco dentro de la población del exilio cubano, con las desigualdades en este sentido que esta realidad permite deducir en cuanto a qué grupos poblacionales cuentan en verdad con recursos –no solo materiales sino intelectuales, de formación profesional y acceso a mejores puestos laborales– para abandonar el país. Este tema prosigue en las entregas 6/7 y culmina con el número 53/54 que publica una aguda selección de ensayos bajo el apartado “Raza y Racismo en Cuba”, donde publican también ensayistas residentes en Cuba (ver “Raza”).

Varios números incluyen otro tema recurrente: el de la territorialización de los Estados Unidos por parte de la cultura cubana y por distintas vías. Este es uno de los asuntos dominantes en el número 15. En él se trata la manera en que la cultura cubana ha estado presente en los EE.UU. –la música y el deporte como unas de estas prácticas, pero no las únicas– y cómo ha terminado interfiriendo la cultura local, hibridizándola. Otro ejemplo notorio de esto – y tema además en los que la revista fue precursora al asumirlo en profundidad– son los ensayos dedicados a las fusiones, cruzamientos transnacionales, mestizaje urbano entre La Habana y Miami (números 18, 33 y 50).

De manera consecuente, la emigración cubana ha sido otro de los temas que ha ganado en profundización teórica gracias al espacio editorial facilitado por la revista. A solo un año de su estreno, su director Jesús Díaz comenta en el editorial la transformación conceptual del exilio cubano en diáspora. Si la revista en sí misma ya es un medio de construir una comunidad en la

diáspora y una ayuda para conectar individuos con experiencias e identificaciones afines,⁹⁴ el editorial se encarga de hacer un llamado explícito para que la población cubana que vive en el exterior mantenga los nexos incluso a pesar de las disensiones. Ante la posibilidad de una atomización irreparable de la cultura cubana, se deben evitar tres “peligros”:

El debilitamiento resultante de la distancia y la falta de confrontaciones y contactos. El riesgo de que la separación entre los cubanos “de adentro” y los “de fuera” involucre hacia formas abiertas o encubiertas de hostilidad e incluso de ruptura. Y la posibilidad de que esa fragmentación nos induzca a encerrarnos en un nacionalismo de aldeano vanidoso, o bien a perdernos en el vacío atroz de quien resulta incapaz de identificar sus raíces. (Díaz, “Un año” 3)

Está clara la apelación emocional al lector al incluir referencias al conocido texto martiano, de ahí también su aura utópica, de programa pendiente, inconcluso. Crítica de todo nacionalismo estrecho producido por cualquier ensimismamiento ideológico, que no tiene en cuenta la innegable difusión territorial de la identidad cultural cubana. La tensión dentro de la que está inmersa la revista también es la ansiedad que guía en todo momento su línea editorial: conectar entre sí a la diversidad de la diáspora e incluir dentro de la categoría de cultura lo que esta comunidad transnacional ha producido a partir de su contacto con tantas otras expresiones locales: “Cuba es hoy por hoy el país más internacional del planeta. Entre cubanos puede trazarse

⁹⁴ Las secciones finales de la revista también contribuyen a la inclusión de la sociedad cubana como parte del territorio siempre cambiante de su diáspora. La sección “Cartas a *Encuentro*” publica comunicaciones de los lectores en reacción a los artículos publicados y estas provienen de los espacios más diversos, incluido el insular. Igualmente, se incluyen en “Buena Letra” reseñas de libros de autores cubanos publicados en cualquier parte del orbe y, en el apartado “La Isla en Peso”, eventos internacionales cuyo tema central está relacionado también con Cuba. El lector percibe, a pesar de notar la dispersión de la ciudad letrada cubana, percibe cómo esta se ha convertido en un circuito transnacional influyente también —a juzgar por las ediciones internacionales y eventos teóricos— en otras geografías nacionales.

una geografía sobrecogedora, que será también estimulante y promisorio cuando tengamos la oportunidad de ubicar su epicentro en la isla” (3).

Aunque las aseveraciones de la cita anterior pueden ser exageradas, lo cierto es que propician un concepto de identidad cultural de un dinamismo extremo –tanto como el del desplazamiento de cubanos por el globo terráqueo–; poliédrico, pues implica la aportación de cada migrante a la cultura nacional a partir de sus hibridaciones culturales resultado de su vida en otras coordenadas; y con un centro difuso y aún por definir pues en cualquier caso no lo constituye la Cuba del presente. Este último giro es particularmente intrigante porque en realidad no hay una definición exacta –por tanto, limitada y excluyente– de quién es el “nosotros” en nombre del cual dice hablar Díaz. Esta perspectiva a la hora de asumir la emigración se opone a la interpretación habitual de este fenómeno por las publicaciones anteriores del exilio, siendo *Mariel*, por ejemplo, un caso claro de cerrazón doctrinal cuando percibe sólo en los propios marielitos los últimos rescoldos de una cubanidad amenazada de muerte.

Sin duda la nueva identidad colectiva de la comunidad cubana es la diáspora, pero el territorio nacional cubano tampoco queda excluido de este concepto pues, al no hallarse el epicentro de sentidos dentro de sus confines, la isla es ubicada en un terreno más democrático donde tiene tanta importancia como el resto de las comunidades cubanas en el exterior a la hora de validar qué puede ser o no expresión de lo nacional. Más que repartirse en su diáspora, la propia isla se convierte en parte integrante de la misma, en igualdad de condiciones que aquellos que expulsa en su ceguera autoritaria.

Un ensayo del teórico cubano Iván de la Nuez publicado en el mismo número coincide con las premisas de Jesús Díaz acerca de la no coincidencia de los límites territoriales de la cultura cubana con los de la nación. Para de la Nuez, la “cubanidad” tampoco consigue ser

reducida a los confines de Miami, y la dimensión del fenómeno diaspórico cubano cobra fuerza a partir de los noventa, cuando ya no solo hay una gran proporción de exiliados cubanos en el mundo sino que gran cantidad de estos son artistas e intelectuales (“Destierro” 139). Según de la Nuez, la transterritorialidad de la cultura cubana es una oportunidad única para que el sujeto nacional se libere del peso de la “historia” y los tributos a que esta le fuerza –ya lleven estos el nombre de “La Revolución”, “La Patria” o “El Exilio” (140)– y asuma una versión actualizada de la modernidad que incluye el desplazamiento, la inmersión sistemática en contextos culturales diversos y, lo que es más importante, la producción de pensamiento desde estos “allí”. Tal es la repartida nación cubana del presente y por su capacidad imaginativa se salva de la nulidad, mientras se libera de la mordaza de los poderes tradicionales.

Lo que propone de la Nuez no es una despolitización del ciudadano sino la asunción de su nuevo posicionamiento global, de su movilidad, y que en esta medida se rebele en contra del Estado cubano y contra las jerarquías y valores suscritos por el exilio histórico. Este crítico se adentra entonces en una fascinante disección entre la obra plástica de artistas *viajeros*, aquellos que pueden regresar a la isla a voluntad, y *exiliados*, para los cuales el regreso está vedado por las autoridades insulares. Los noventa inauguran esta nueva modalidad de emigración para los cubanos, sobre todo para los artistas e intelectuales: la posibilidad de trabajar y residir de manera temporal fuera del país.

Tal condición de nomadismo voluntario les confiere a los artistas un valor añadido ante el mercado pues, al trabajar en el extranjero sin la mordaza de la censura ni limitaciones materiales, conserva aún así la capacidad de reactivarse de “cubanidad” por su contacto continuo con el país. De la Nuez valora con optimismo este nuevo tipo de movimiento porque –de ahí su dimensión política– constituye una manera de enfrentar el monopolio de lo cubano en el exterior, antes

manipulado por la élite del exilio. Lo estimulante es el nuevo binario que se crea en el ámbito del mercado de arte internacional, donde ambos tipos de artistas coinciden. La condición diaspórica es un valor a capitalizar y de la Nuez aprecia cómo esto repercute y desintegra el modelo del Estado–nación:

Ambos [los artistas *viajeros* y los *exiliados*] nacen con y dentro de la Revolución, ambos están después de los argumentos fundadores de la Nación; ambos consiguen fracturar la idea de una nación apegada al territorio; ambos intentan un distanciamiento de los centros de configuración de la sociabilidad cubana –Cuba o Miami–. Pero, sobre todo, ambos se encuentran en un punto de fuga [...] en el que demuestran que a la cultura cubana –sea esto lo que sea– hay que configurarla y reproducirla de otra manera. (142)

Una afirmación como esta hubiera sido negada de plano en tiempos de *Mariel* porque la única ubicación posible para salvaguardar la cultura nacional era, no al margen sino en oposición frontal a los poderes de Cuba y el exilio, e igualmente en contra de cualquier sombra de asimilación o intercambio con la cultura dominante en el nuevo destino, que es en el caso de los ochenta los EE.UU. Para de la Nuez, si se quiere configurar un espacio teórico para cuestionar los contenidos de una categoría como la de “cultura cubana”, este sólo tiene una implicación progresista si se aparta de los discursos maestros esgrimidos tanto por el exilio como por las instituciones del país. Para él, estos dos poderes no pueden garantizar una ciudadanía en libertad porque ambos “tienen la llave maestra para excluir, censurar, expulsar de La Nación” y, en este sentido, ambos se afilian al paradigma “*blanco–criollo–católico–ético*” (143).

Con el número de verano/otoño de 2009 terminó la versión en papel de *Encuentro de la Cultura Cubana*. En el presente, su derivado electrónico, el portal de noticias y artículos *Cubaencuentro*, es una de las comunidades virtuales más recurridas por la diáspora cubana.

Aunque el editorial de despedida no evidencia un replanteo de los fundamentos éticos que guiaron la publicación y hechos públicos en el primer editorial, tres años antes del cierre, en 2006, su entonces director Rafael Rojas comentaba la posibilidad de que una empresa editorial del tipo de *Encuentro* pudiese terminar cancelada por el inmovilismo del sistema político cubano. Respondiendo a un cuestionario en ese entonces, Rojas contestaba:

El director fundador de *Encuentro*, Jesús Díaz, pensaba que el trabajo de desmontaje intelectual del totalitarismo y, al mismo tiempo, de visualización integradora de la cultura nacional, emprendido por la revista, llegaría a su plenitud junto con el tránsito a la democracia de la isla. Pero, como hemos visto en los últimos años, el cambio de régimen se retrasa, cada día más, y no sabemos hasta cuándo tendrá sentido continuar dicha faena integradora. ¿Debemos persistir? ¿Debemos entregarnos, sin culpa, a un nuevo ciclo de fragmentación? No lo sé. (Rafael Rojas en Ferrer 162)

Las palabras de Rojas recuerdan que el objetivo primordial de la revista era constituir una nueva comunidad de ciudadanos cubanos, transterritorial, políticamente tolerante y tan variada como lo puede ser una población repartida por el mundo. Sin embargo, admite que aunque esa sea la meta fundamental, las causas que impulsan a un abandono imparable del territorio de la isla por parte de sus habitantes continuaban siendo las mismas.

A pesar de los argumentos teóricos para presentar a la diáspora cubana como una de las evidencias de la condición posnacional de su cultura, los referentes literarios del último editorial son troncalmente republicanos. Creo que se requiere de más abundancia en producciones textuales para aseverar que la diáspora, más allá de su estamento letrado relocalizado en Europa o las Américas, reproduce culturalmente que vive realmente dentro de una globalidad indetenible. De momento, la comunidad cubana de Miami sigue estando emocionalmente cerca

de La Habana todo lo que puede, aunque estos y todos los otros ámbitos de la diáspora se modifican y rehacen cada día de manera inevitable. Como antes hizo *Mariel*, la revista fundada en Madrid por Jesús Díaz se siente parte de un linaje de ilustres revistas culturales cubanas que se enfrentaron a la indiferencia y brutalidad del gobierno de turno: *revista de avance*, *Orígenes* y *Ciclón* (“Un hasta luego” 3). El ubicarse dentro de esa tradición constituye una búsqueda de prestigio intelectual hasta cierto punto innecesaria.

De forma objetiva y sin tener que requerir de validaciones exteriores, el índice general de la revista, a día de hoy, es el archivo más nutrido y variado de las motivaciones de la clase letrada cubana desde finales de los noventa y durante la primera década de este siglo. Se puede decir, afortunadamente, que la revista también consiguió su propósito de base, crear un espacio de reflexión donde el *adentro* y el *afuera* de la nación cubana sean indistinguibles. La lista de colaboradores que desde la isla entró a dialogar con otros que podían ser *viajeros* o *exiliados* – para reciclar las denominaciones hechas por Iván de la Nuez– es tan intelectualmente estimulante como la enrevesada urdimbre de motivaciones e identificaciones que comparten entre sí cubanos de todas partes.

6.0 LAS “ZONAS IMPRONUNCIABLES DEL ADENTRO”: NOVELAS DE LA DIASPORA DE LOS NOVENTA⁹⁵

... he sentido frío y me he sentido solo pero no he sentido miedo.

Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*

I'm only impersonating an exile. I'm still in Cuba.

Personaje de Fico Fellove en *The Lost City*

La condición del exilio produce notables diferencias entre las narrativas de *Mariel* y los títulos incluidos en este capítulo: *La piel y la máscara* (1996), de Jesús Díaz; *Inventario secreto de La Habana* (2004), de Abilio Estévez y *La fiesta vigilada* (2007), de Antonio José Ponte. Los tres forman parte de una diáspora mucho más heterogénea como es la de la década del noventa. Los protagonistas en las narrativas de *Mariel* son identidades ensimismadas; voces que, más que con el lector dialogan sobre todo consigo mismas en un doloroso soliloquio que simula carecer de

⁹⁵ En su ensayo “Diáspora y literatura. Indicios de una ciudadanía postnacional” (1999), publicado en *Encuentro* Rafael Rojas llama a La Habana y Miami las “zonas impronunciabiles del adentro” (145). Tal nomenclatura se la sugiere una de las novelas de los noventa que para él marca la transición de personajes novelescos en el exilio a personajes en la diáspora. Se trata de *Café Nostalgia*, de Zoé Valdés. En este libro los amigos de la protagonista dejan mensajes en el contestador enunciando su lugar de residencia, la ciudad donde está radicando tras salir de Cuba. Los únicos personajes que no dicen desde dónde llaman a la protagonista son los que viven en Miami y en la capital cubana. Rojas se pregunta: “¿Será porque ambas ciudades son las zonas impronunciabiles del adentro?” (145). En los libros que trato en este capítulo, a pesar de que sus autores radican en Madrid y pertenecen a la más cosmopolita e internacional migración cubana de la década del noventa, La Habana es un elemento central de la trama y de la construcción textual de una identidad diaspórica.

audiencia. Las novelas del exilio de los noventa que comentamos en este trayecto incluyen por entero al lector porque buscan ser una experiencia compartida.

Existe una gran tensión, sin embargo, entre la complicidad o conjunción de memorias y elementos emocionales que se presume entre el lector primario de estos libros (un sujeto miembro de la extensa diáspora cubana) y la manera en que la trama culmina en estas narrativa. Tal desenlace ocurre aquí con la quiebra de la cohesión y el sentido de pertenencia entre los miembros de la microcomunidad nacional que estos libros muestran. Si, como indican los estudios en el área, el ejercicio de la literatura es una de las formas con las que mantener a una comunidad diaspórica viva, dotarla de consistencia social a la vez que acentuar su sentido de responsabilidad con la nación de origen, estos autores no disimulan su preocupación por la disolución de tal comunidad, tanto la que se ha acumulado en el exilio como la que subsiste en la isla.

A pesar de seguir predominando en los noventa —como ocurrió una década antes— la primera persona narrativa y la inclusión de abundantes elementos autobiográficos, es perceptible la manera en que se comparte con el lector un territorio cimentado con recuerdos (el de la vida en Cuba) y una visión. A diferencia del marginado marielito ochentero, en estas narrativas se exploran coincidencias, con su lector más probable, en la manera de valorar el pasado, cómo las acciones asociadas con este consiguen llevar al protagonista hasta el inevitable exilio y las experiencias generadas por esta nueva condición. Así, por ejemplo, uno de los personajes en la novela de Díaz, álter ego del autor, resume la trayectoria clásica de muchos intelectuales cubanos que pasaron de apoyar y colaborar con el gobierno cubano hasta marchar al exilio en los noventa (como hizo el propio Díaz):

¿Dónde había perdido el rumbo? ¿Por qué después de haber ganado el Oso de Oro en el Festival de Berlín con una opera prima que superó películas de Antonioni, Rocha, Wajda y Richardson, había dejado de rodar durante tanto tiempo, de modo que ya nadie recordaba que mi apodo [el Oso] tuvo su origen en aquel premio? ¿Mi silencio se debió exclusivamente, como pensaba decirle a Max, a que quedé bloqueado porque las autoridades cubanas rechazaron *En una campana* hasta el extremo de no publicar siquiera la noticia del premio, orquestar contra ella una brutal campaña de prensa y exhibirla apenas durante cuatro días en salas llenas de policías de civil que además tenían órdenes de romperle la crisma a quien aplaudiera?

Podía ser, pero cómo explicarle entonces por qué no me largué de este país? [...] Tendría que reconocer que pese a todo durante muchos años me seguí sintiendo revolucionario hasta el extremo de aceptar el silencio, primero como una necesidad, después como un mal menor y por último como una imposición intolerable contra la que no me rebelé por miedo.

[...] Y aún, como en el cajón de un mago donde siempre acechara un nuevo doble fondo, otro miedo: el de recomenzar mi vida en el exilio cuando en rigor ya casi la estaba terminando; y en el fondo de ese, otro, el de quedar sin más alternativa que rebajarme a hacer televisión basura en Miami; y siempre más abajo, el terror a que ni siquiera allí me contrataran debido a mi edad o a mi pasado rojo, y en el fondo de ese fondo, como un único escape al sumidero del horror aparecía la idea del suicidio, irresistible como una real hembra. (*La piel* 54-55)

Las limitaciones a la creación artística se exponen en esta obra como la causa fundamental por la cual el personaje del Oso optaría por el exilio. La labor intelectual no su concibe únicamente

como un derecho del individuo sino como un ejercicio de compromiso ciudadano. El arte es otra de las manifestaciones por las cuales se hace orgánica la causa pública, de manera que hacer efectivo este derecho, incluso si ocurre en el exilio, será un acto de nacionalismo cultural. El exilio no es, al igual que ocurrió en los ochenta, algo buscado de antemano sino un trágico accidente al final de muchos intentos por hacer valer las ideas y deseos individuales frente a la máquina totalitaria. El arte se concibe como un servicio público. Las novelas discuten implícitamente la manera en que la idea de lo nacional se puede salvar por esta vía y las formas por las que el gobierno cubano estrangula tales iniciativas de creación independiente y aniquila socialmente a sus promotores. Si el personaje del Oso, alter ego de Díaz, teme con antelación el empobrecimiento espiritual de su vida en el exilio y tener que priorizar la subsistencia material a preocupaciones de tipo artístico, el narrador en las memorias de Estévez se siente parte de todo el exilio, se conduele de todos aquellos que, como él mismo y contrario a su deseo, terminan disgregados de sus semejantes:

Estos lamentables adioses también los he visto, y cualquiera puede verlos, en la Terminal 2 del aeropuerto de La Habana. El lugar es horrendo y más bien semeja un sucio hangar, habilitado exclusivamente para los viajes entre La Habana, Nueva York y Miami. Viajeros y familiares invariablemente se despiden con tono trágico, como si alguno de ellos partiera a la más sangrienta batalla o directamente a la muerte. Despedidas semejantes a las que pudiera verse en cualquier situación de guerra. Como cuando las familias judías terminaban divididas y enviadas a diferentes campos de concentración. En cierto modo, exagero. Pero esa es la sensación que se percibe allí, la referencia histórica que de inmediato acude en tu ayuda, la única comparación posible cuando ves las familias abrazadas y deshechas en llanto. (Subrayo: las alegres parentelas

de las maracas, de los bongoes y de las fiestas escandalosas y diarias.) Igual que aquellas familias judías, muchas de estas cubanas saben que no se reencontrarán. Y aunque algún día se reencuentren, algo extraño habrá sucedido. La muerte no siempre es exactamente la muerte. A veces se llama separación, distancia, ausencia. “La verdad es que hay muchas maneras de morir”, me decía un joven y bellissimo habanero al que llamábamos Bandy, enfermo de sida, en el balcón de un piso cuarenta y siete del East Side de Manhattan. (71)

En *Inventario secreto de La Habana*, Estévez asume la fractura social cubana como algo irreparable y equivalente a la tragedia del exilio forzado de la comunidad judía. Para enfatizar en la dimensión trascendente de esta ruptura, la contrapone con la asumida condición identitaria de la guasa y el choteo cubanos. No hay señal de esta episteme del goce en el ámbito de la separación de la familia cubana, verdadera teleología de la condición nacional más que la sonrisa perenne inventada por la tradición literaria. Las consecuencias de la fragmentación entre cubanos son irreparables y, a diferencia de la rearticulación extraterritorial del pueblo judío, la comunidad cubana vive formas individuales de muerte y degradación solitaria cuando se difumina en el espacio global. En el caso de Ponte, esta soledad exílica es asumida como un nuevo elemento con el cual rearmar la identidad cubana. Esta ahora se encuentra viva entre distintos tipos de exilios, tanto en los focos cubanos de la diáspora como en la rememoración individual de sujetos que viven la lejanía como experiencia de aislamiento estrictamente individual. En el ejemplo del protagonista de *La fiesta vigilada*, durante el primer tercio del libro se encuentra viviendo en Portugal por un año, en calidad de becario. Este estatus liminal le permite paladear la *sensación* del exilio a la vez que rehuir la filiación a una comunidad nacional instaurada fuera de la isla:

Vi por primera vez *Buena Vista Social Club* en la sesión vespertina de un cine de Porto.

Llovía y yo era el único espectador. O puede que a esa hora existiera alguien más interesado en aquella historia de viejos músicos cubanos, una mujer de cincuentitantos años y aspecto de bibliotecaria *a la que borro ahora* para quedarme a solas. Porque, aun cuando la sala hubiese estado llena, yo habría sido allí el único espectador para aquel filme.

[...]

Comprobar que en toda la ciudad no había un conocido a quien pudiera visitar o pedirle encontrarnos me daba una extraña sensación de libertad. Yo había elegido la ciudad más aburrida y despoblada para pasar el año de mi beca. Me había cerciorado de que no contara con colonia cubana ni constituyera cruce de caminos de las caravanas de la isla.

(111-13, énfasis mío)

Los ochenta persiguen destruir la ilusión de la comunidad letrada global acerca de la viabilidad humana y la integridad ética del programa político cubano. El héroe de los ochenta se muestra tan reconcentrado en sí mismo porque en verdad apenas hay lectores interesados en estas obras; sufre porque sabe que son pocos los que están dispuestos a escucharle. Los noventa no requieren de ese tipo de testimonio. Como explica Esther Whitfield, a partir de las crisis del socialismo cubano nuevas expectativas se instauran en los lectores cosmopolitas de la literatura de la isla:

Their work elucidates what Cuba [...] means for today's post-Soviet world. It addresses the fascination, nostalgias, and hopes that these images incite and how they translate into markets for literature. "Special period fiction" represents but a fraction of Cuban literary output between 1990 and 2004, but through its rehearsals of the theoretical principle that writing authorizes money, on the one hand, and of the market interests that

underpin the special period, on the other, it stands as both a barometer and a criticism of Cuban culture's changing value in a newly internationalized economy. (3)

Sin dejar de ser una acción política y ejercer la crítica social, estas obras ofrecen el espectáculo de una estrepitosa desilusión. Así, el narrador de Estévez hace de la anticipación una condición metafísica. Los habaneros radican en un intersticio de tiempo que no concluye nunca y que tampoco borra la sensación de que algo diferente puede llegar en manos de un futuro que, de forma exasperante, no asoma en el horizonte:

En La Habana se espera. ¿Qué? Todo. Nada. Cualquier cosa. La verdadera ocupación es esperar. No sé cómo serán las otras esperas, los diversos modos de esperas que pueden presentarse por el mundo. Pero la espera que yo conozco, la habanera, tiene un fuerte componente de resignación. Hay algo en la espera que anula la voluntad. Que despoja a la voluntad de cualquier otra pasión que no sea la de acechar en la inmovilidad. “Me siento a esperar”, suele decirse. Luego la espera implica pasividad. Anula la obstinación, la tenacidad, el interés en transformar el destino, o como se llame eso que espero y que se halla en el futuro, o en ningún sitio salvo en mi esperanza. Los primitivos habitantes de La Habana esperaban a los piratas construyendo castillos, aguzando las armas, poniendo cadenas en la boca del puerto para que, a las nueve de la noche, cuando sonara el cañonazo, ya se supiera que la ciudad se hallaba cerrada y que cualquiera que aventurara acercarse era un enemigo. Se esperaba y se actuaba en consecuencia. Algo ha sucedido con los años, con tantos años. Ahora, en La Habana se espera en la quietud. [...] Cualquier cosa que suceda escapa a la competencia de éste, del otro, de mí, de aquél. Luego se espera. “¿Qué se le va a hacer?”, pregunta un vecino y suspira. Nada, tú, ¿qué se puede hacer? (Estévez 74)

Las palabras de estos autores son publicadas como ansiados ecos de la implosión social cubana, el fracaso de la quimera:

Indispuesta a empujar más allá de sus bordes o a ganar altura, la capital no deja sin embargo de crecer. Su gente se construye habitación a como dé lugar, impone mezquindad al primer espacio que aparece, tугuriza.

Tomadas las azoteas de los edificios y fabricadas en ellas una covachas que no se sabría si adjudicar a humanos o a palomas, cuando resulta imposible ocupar un afuera queda aún el recurso de las cajas chinas, de las muñecas rusas. Emparedamiento de balcones, tachadura de patios, improvisación de tabiques: la arquitectura emprende el camino del exilio interior, se encierra en sí misma y termina por devorar sus posibilidades, por encontrar su ruina.

[...]

En La Habana los edificios por caer se aprietan en pelotón de carcamales, flotan en estática milagrosa. Forman juntos un haz que, en briznas sueltas, parecería a la primera ocasión. (Un derrumbe es seguido por derrumbes aledaños. La diosa Kali gusta de hacer hiladas de calaveras para sus collares.) (Ponte 174-75)

También la identidad del lector implícito de estos libros ha cambiado, en comparación a la década anterior. El lector potencial de los libros de *Mariel* son, o semejantes en la recepción del horror, testigos de las infamantes vivencias que los protagonistas experimentan a ambos lados del estrecho de la Florida, o bien pertenecen a la comunidad previa de emigrados cubanos, para los que estos narradores hablan de una manera reactiva, sarcástica, violenta. La radicalidad de la que hacen gala los marielistas no necesita para ellos de excusa; su vida y su pasado son el mejor argumento tanto de su enfrentamiento a todo como de su escepticismo ontológico y garantizada

desconfianza en los sistemas políticos conocidos por ellos. Los noventa, sin embargo, apelan a la ubicuidad global de la diáspora cubana, fuera del eje Estados Unidos – Cuba, y capitaliza el espectáculo de este desplazamiento para darle forma y un discurso ante los observadores de las sociedades occidentales.

Como explicamos en el capítulo introductorio, los libros elegidos para esta sección son los primeros títulos que Díaz, Estévez y Ponte publican una vez que optan por el exilio. En el caso del libro de Ponte, se escribe fundamentalmente en La Habana y testimonia el proceso de expulsión del autor de la ciudad letrada (en su versión de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC), el veto a su obra y el forzamiento al exilio territorial:

Días después, en una terraza de la Unión de Escritores, dos funcionarios me notificaron la expulsión de la ciudad letrada: en adelante ningún trabajo mío podría aparecer en las revistas y editoriales del país, suspenderían cualquier presentación en público que intentara y, ya que no podían controlar mis movimientos en el extranjero, no iba a encontrar ayuda de ninguna institución para afrontar las gestiones migratorias.

Me dejaban a solas en el laberinto burocrático.

[...]

En la mesa redonda de esa tarde acompañaban al presidente de la Unión de Escritores los artífices de la política editorial cubana y varios escritores oficialistas. [...] Uno de los convocados mostraba un ejemplar abierto de la más importante revista del exilio cubano.

[...]

Agotado el tema de las finanzas y el reparto de culpas, cercana la hora en que tocaba resumir lo dicho durante horas, el presidente de la Unión de Escritores tomó por última vez la palabra.

“No hay que olvidar”, destacó, “que esta revista de que hablamos tiene su hombre en La Habana”.

Miró amenazadoramente a la cámara y pareció, por un instante, que iba a pronunciar por un instante el nombre de ese agente, mi nombre.

Pero se cuidó de hacerlo, puesto que así lo exige el código de tratamiento de fantasmas. (48-50)

Como ejemplifica el de Ponte, estos son textos surcados por la condición del exilio, incluso al interior de la sociedad cubana. El exilio, además, se hace presente dentro de la realidad cubana, perturbando al sistema desde su condición fantasmática, anticipatoria, culpabilizadora: el escritor *en* la isla que colabora con la revista (*Encuentro*) de la comunidad en el exterior, como ocurre con *La fiesta*; los emigrados que van a Cuba a intentar recuperar los lazos familiares rotos, como en la novela de Díaz; o la línea vacía del horizonte marítimo que miran desesperanzados, añorando que algo pase/llegue, los habitantes de La Habana finisecular en la que se detiene Estévez.

También son obras vinculadas temáticamente al Período Especial ya que es en este momento histórico en el que los tres libros se inscriben y lo que cuentan ocurre en el contexto de la precariedad más angustiosa que haya conocido la sociedad cubana. Pero en estas obras –a diferencia de la de los ochenta– el exilio no es lo que vincula al protagonista con la trama central, sino que es un hecho que permanece en el trasfondo, una dimensión importante en el desarrollo

de los argumentos o ideas, pero no la única ni la sola responsable de que el narrador viva o piense de la forma en que lo hace, determinismo este que sí está presente en los marielistas.

Por este hecho, el lector que buscan estos textos es culturalmente sofisticado y sabe ubicarse con comodidad dentro de las coordenadas de la historia y la cultura cubanas. Más que estar interesado en el caso cubano *per se*, es un lector para quien la calidad de la escritura, lo lúdico de leer, constituye lo prioritario. Pertenece potencialmente a cualquier sociedad occidental, pero tampoco excluye a los cubanos de cualquier latitud y, en el caso de la diáspora, cualquier grupo migratorio. Es por ello que a este lector cosmopolita e internacional hay que facilitarle el acceso lectivo a temáticas de base eminentemente cubanas en principio. Con tal fin estos discursos se llenan de referencias literarias y artísticas, cultas, bien informadas del patrimonio cultural global. También, para la comunidad cubana emigrada –y especialmente para los cientos de intelectuales que dejaron la isla a partir del Período Especial– estas obras son la garantía de que se constituye un archivo de la realidad insular paralelo al del sesgado discurso oficial cubano y al margen del hipercontrolado corpus editorial generado en el país.

A diferencia de la precariedad en la publicación de las obras de *Mariel*, financiadas muchas veces por sus autores o aplazadas por años hasta encontrar una editorial interesada en algo tan minoritario, las primeras ediciones con las que trabajo en este capítulo son todas de grandes casas españolas (Anagrama y Tusquets Editores). Este detalle es otra evidencia del estatus ya influyente que tenían estos autores dentro de Cuba y cómo llegan a residir en el extranjero con el reconocimiento literario precediéndoles. Es elocuente el hecho de que en dos de los casos la solapa del libro, al presentar a los autores, comente en detalle su recorrido desde Cuba al exilio, destacando su relevancia intelectual a partir de una amplia obra realizada desde la

isla e incluso su importancia intelectual para toda la comunidad letrada ya desde lo producido allí.

El tipo de escritura también es menos sangrante que una década antes en el exilio, si no en su contenido y denuncia implícitos, sí en su manera de exponerse y de dialogar con el lector. Mientras el narrador marielista se posiciona sin titubeos, y va en busca del martirio público como única forma de estremecer la adormecida mente del consumidor capitalista, el de estos libros de los noventa es más reflexivo, padece sin quererlo, se permite exponer a lo largo de páginas cómo la posibilidad de emigrar y abandonar Cuba se convierte en una necesidad para subsistir intelectualmente. Justamente esta trayectoria expone la asunción de una identidad exílica que se añade a sus otras motivaciones referentes a la cultura nacional y global, pero vivir lejos no es lo único que imanta la reflexión pública de estas voces narrativas.

De hecho, como el exilio es otra de las zonas temáticas incluidas en estos tres libros, no aparece reflejado en ellos solo en lo referido a la población cubana. Aparecen entonces alusiones a otras comunidades nacionales en la diáspora, a sociedades receptoras de esta variedad de grupos migrantes que no es exclusivamente la norteamericana, a relaciones con estas comunidades en contextos multiculturales, al viaje que acontece como parte orgánica en la vida de ciudadanos de otras naciones. En ocasiones, son otros emigrados –especialmente los originarios de países excomunistas– los que se identifican afectivamente como *semejantes* en el contexto de la diáspora. En *Inventario*, Estévez se detiene en narrar el recorrido que lleva a dos hombres, uno cubano y el otro polaco, a estar disponibles emocionalmente el uno para el otro durante su encuentro en Alemania. El cubano, sin embargo, se encuentra menos capacitado para hallar un placer meramente estético en las fuentes de alta cultura que provee la nueva realidad:

Sólo me relacionaba con un joven polaco que venía a verme. [...] Era muy joven, tenía hermosos ojos, tan oscuros de nostalgia como de picardía [...] Nos comunicábamos con gestos, con miradas, y con un francés bastante áspero. Nunca supe cómo había venido a parar Walter desde Gdansk, en cuyos astilleros había trabajado (a pesar de que estoy seguro de que debió de explicármelo). En cambio, llegué a conocer su amor [...] por la cultura alemana. En esta ciudad (solía decirme en su extraño francés de polaco) han nacido los más grandes poetas alemanes, Hegel y Hölderlin. [...] Cuando no huía del frío en el cuarto de la pensión, paseaba con él, aterido yo (cargado de abrigos), él como si tal cosa (vestido sólo con una camisa), por la Königstrasse. [...] Y yo, sin embargo, ingrato y ausente, por más que me afanara en encontrar una emoción, me mantenía indiferente a sus historias y nada parecía importarme que Hölderlin hubiera caminado por allí su delirio. Tratando de conmoverme, sólo encontraba un vigoroso sentido de la soledad, una fuerte dosis de hastío, la recurrente sensación de que en cualquier lugar yo estaba fuera de lugar. Me dominaba un irrefrenable deseo de regresar al cuarto, solo para escuchar la melodía lejana de la trompeta. (332-33)

En estos autores hay una presencia de una reflexividad *diaspórica* –sobre el hecho de las conexiones transnacionales de distintos grupos humanos– y también *exílica*: Cuba es el tema central de los libros, y esta Cuba se encuentra lejos, vedada, éticamente otra y adversa. No obstante, el lugar desde el que hablan las voces dominantes en estos títulos transitan por un mundo en el que existen otras fuentes de motivación cultural y estética, un mundo que les acerca motivos para el goce y que no acorrala a los sucesivos narradores con el fracaso o el aniquilamiento.

Varias son las marcas que los libros de Díaz, Estévez y Ponte aquí incluidos comparten con otras novelas de autores significativos de la diáspora de los noventa, como pueden ser Daína Chaviano y Zoé Valdés. Una de ellas es la presencia del elemento sexual como transacción monetaria, la comercialización con el cuerpo como forma accesible de subsistir en medio de la penuria económica. Para escritores formados dentro del modelo tutelar del Hombre Nuevo este regreso a los subproductos más dramáticos de la supervivencia ocupa una buena parte de los acontecimientos narrativos. Existen numerosos referentes culturales y del *modus vivendi* en Cuba que estas obras intercambian con aquella comunidad lectora en la diáspora que, habiendo dejado la isla a partir del Período Especial, comparte con los narradores esta zona de memoria. Como indica John R. Gillis, el acto de recordar permite otorgar un sentido de identidad e igualdad a un grupo en relación con un tiempo y un espacio, “what is remembered is defined by the assumed identity” (3). Estas obras de la diáspora no solo contribuyen con la consolidación ideológica de la comunidad en el exterior sino que intervienen en la definición misma de lo que es la nación a partir de los sustratos de memoria en los que participan creadores y lectores.

Rosales Herrera asume la clasificación existente de las oleadas migratorias cubanas para cuestionar puntos en común y divergencias en su producción literaria. Para este analista, lo que es común a la emigración de los noventa con las anteriores radica en su carácter crítico con el gobierno cubano al reconocerse como una comunidad forzada a emigrar, la nostalgia en su discurso y el poco interés que les despierta –intelectual y emocionalmente hablando– la cultura de adopción. Para Rosales Herrera, sin embargo, “writers of the nineties possess life experience that make them radically different from any previous Cuban exile literary wave. As intellectuals born shortly before or after 1959, these writers come to criticize the cultural and historical revisionism that accompanied the Cuban Revolution” (132).

En la medida en que esta oleada de la diáspora cuenta experiencias personales e intelectuales vividas por entero dentro del contexto socialista, representa dentro del mercado literario una otredad desconocida por las primeras generaciones de emigrados. Los de los noventa, sin embargo, leyeron en la literatura del *Mariel* a precursores de su propia obra. Ejemplo de ello es cómo la revista *Encuentro* –la cual, recordemos, dirigieron tanto Díaz como Ponte– rescata el archivo de *Mariel* y publica un amplio dossier sobre las distintas disciplinas artísticas e intelectuales vinculadas con la publicación de los ochenta. Carlos Victoria y Guillermo Rosales, apenas dos desconocidos para los lectores en los primeros años de *Encuentro*, fueron publicados en la revista, destacando sus conexiones con el éxodo de los ochenta.

Si la literatura de *Mariel* privilegia lo testimonial para dar cuenta de las consecuencias del autoritarismo a escala individual, en el caso de los textos de los noventa que aquí trabajo pretenden reescribir la historia colectiva cubana, escamoteada por la censura gubernamental y ausente de lo que conforma la identidad de la nación hacia los espectadores globales. En el caso de la novela de Jesús Díaz, *La piel y la máscara*, hace oficial por la vía de la ficción literaria los problemas de censura que sufrió el proceso de filmación de la película *Lejanía*, dirigida por el propio Díaz en la Cuba de los ochenta. Lo que se persigue en última instancia no es un acto reivindicativo de la película sino generar una memoria de las infinitas variaciones por las que el poder cubano censuraba la obra de los artistas y sometía sus vidas a la vigilancia y el control. El libro de Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, constituye en parte un recuento de su llegada al exilio, unas memorias de las sucesivas generaciones de su familia en Cuba y en paralelo una reconstrucción literaria de la capital cubana, tanto de su espléndido pasado –ofrecido en las numerosas inclusiones de notas de viajeros ilustres sobre La Habana, en un

espectro tan amplio como el que va de Fredrika Bremer a Wallace Stevens— como de la iniciación sensual e intelectual del autor en sus calles.

Tanto en el libro de libro de Díaz, como en los de Estévez y Antonio José Ponte (*La fiesta vigilada*), la ciudad habanera cobra una enorme importancia y los conecta con las violencias pasadas y las demandas emocionales de la comunidad en la diáspora. Es una manera además de recomponer el archivo de la nación por la vía de su evidencia material más explícita: la polis, en este caso su imparable deterioro en lo físico y al nivel de la integridad de sus moradores:

Es turno de que la impasibilidad imponga su marca, y puede afirmarse de que se está ante ruinas desde el momento en que los daños ocurridos en un edificio empiezan a considerarse irrevocables. De no provocar ánimos de recuperación, la arquitectura habrá iniciado su conversión en ruinas. Lo indica una cornisa que aterriza ante el aburrimiento general, o el indiferente desprendimiento de un balcón.

[...]

La capital cubana espera a un artista de la demolición, tal como se autotituló el barón Haussmann.⁹⁶

Escribo lo anterior en una casa que desaparecerá en esa marea.

Cuando pienso en el futuro, mi desesperación es urbanística.

A diferencia de quienes intentan avizorar en otros campos la naturaleza de lo que vendrá, mi pregunta se centra en la suerte de unas calles. (Ponte 176-81)

Como indican Araceli San Martín Moreno y José Luis Muñoz de Baena Simón, la ciudad se convierte en un reclamo temático para lectores globales a los que tienen acceso los escritores que

⁹⁶ Se refiere a Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), a quien se debe —por orden de Napoleón III— la renovación arquitectónica de París.

resultan comercialmente atractivos, tras la apertura a nuevos mercados que implicó la devastación económica de los noventa:

Hay también una Habana que parece cumplir una función de catarsis para los exiliados. Esa Habana ha sido elaborada con recuerdos, con fragmentos de recuerdos y con tópicos personales, perteneciendo al imaginario colectivo de los cubanos. Esa Habana imaginada se debe, en gran medida, a la pérdida por parte de sus autores de sus lectores naturales y a la necesidad de *inventar* un objeto adecuado para su añoranza. (cit. en Rosales Herrera 134)

La conocida lectura de las ruinas habaneras que ejecuta Ponte en *La fiesta vigilada* constituye un documento de teoría política en la medida en que descifra las manifestaciones del totalitarismo por la manera en que la ciudad ha somatizado un poder autoritario y antidemocrático, convirtiéndose en un instrumento mediador de la opresión. Las ruinas habaneras son otro de los disímiles mecanismos de control del Estado en la medida en que la abyección sujeta a sus habitantes a una existencia que es la negación misma de una polis *funcional*. El texto de Ponte describe los usos del poder, al igual que las costumbres de los oprimidos, de los atrapados en las ruinas materiales y simbólicas, éticas de una comunidad humana degradada por el abuso de la fuerza y la anulación de una verdadera práctica política.

Los libros mencionados de Díaz, Estévez y Ponte ejecutan lo que Rosales Herrera percibe en narradores como Daína Chaviano, también perteneciente a la diáspora de los noventa: “performative acts of memory” (135). Aunque la denuncia política, el argumento intelectual, el ensayo histórico sean géneros que se entremezclan en estos títulos, el elemento nostálgico y la evocación de Cuba/La Habana no deja de hacerse presente. Para Rosales Herrera este tipo de maniobra literaria y el recurrir a la reminiscencia territorial es consecuencia de la inseguridad

existencial que conlleva la relocalización en un nuevo país, allí donde comienzan los escritores su etapa como emigrados:

For many Cuban émigré writers this dynamic reveals itself through a pronounced focus, even a certain fixation, on the native territorial space of Cuba and its historical past, rather than on the exilic reality in which these writers find themselves at the present moment of composition. Yet, paradoxically, it is present reality, and the fear of loss associated with it, that largely commands and exacerbates a focus on Cuban national space. (133)

Belén Rodríguez-Mourelo, por su parte, utiliza el concepto de *double-consciousness* para explicar la tensión identitaria a la que se refiere la cita anterior. ¿Cómo se manifiesta, cómo empieza a ser una temática identitaria la fractura social para la literatura de la diáspora y en qué modalidades se manifiesta este subtema? Para Rodríguez-Mourelo, las respuestas a la brutalidad del exilio, desde el punto de vista literario, tiene varios matices según la generación de la que se trate:

For writers of the first generation, the stress falls into the spiral that produced such a major change in their lives. They remember the past. The process of disillusion entails nostalgia for some, but also a breakup with their origin, and an attempt to create a new life. For writers of the 1.5 and later generations, the look back to the island is shaped through the eyes of others, mainly family, and they focus on their present, which searches for identity, an identity that is not fixed and gives room to the experiences of the situation of exile and diaspora. (180)

En la actualidad, para escritores de diferentes etapas migratorias, la identidad del exilio tiene una connotación de mayor envergadura política pues privilegia en su significado la imposibilidad de

radicar en el país de origen y lo conflictivo de sus relaciones con el poder gubernamental cubano. Al sentirse parte de la diáspora, según Rodríguez-Moureló, algunos escritores emigrados se perciben integrados a una identidad colectiva, transitan alternativamente “from solitude and uncertainty toward the creation of communities, even at the verge of assimilation. Expressions such as the hyphenated generations or labels like Cuban-American signal that transition into biculturalism and hybridism” (180-81).

Los escritores incluidos en este capítulo tuvieron una gran incidencia en el panorama intelectual cubano antes de tener que marchar al exilio como medio de subsistencia creativa y personal. Comparten con otras figuras de la diáspora literaria un sentido de responsabilidad respecto a cuál debe ser el diseño de una Cuba pos-dictatorial. El sentir este vínculo con el destino de la nación constituye para James Clifford, recordemos, una de las condiciones esenciales para que exista un sentido de comunidad en la diáspora (ver capítulo 1). También interfiere, a mi juicio, en los modos de *hacer literatura*, con la condición extraterritorial determinando las urgencias de un texto, las ansiedades de la palabra que busca cómo hacer de la lejanía un motivo que aliente a la recuperación de lo perdido. Rasgos que Iván de la Nuez percibe en lo que a comienzos del siglo XXI él llama “nuevo ensayo cubano” escrito en la diáspora, se acoplan perfectamente al contenido de los tres títulos de Díaz, Estévez y Ponte. Algunas de las señales identificatorias que de la Nuez define para la ensayística también se aprecian en estas obras; la experiencia de la emigración constituye su catalizador:

la necesidad de un compromiso con el dibujo del futuro; el ejercicio de la libertad, al enfrentar las consecuencias personales y políticas –en todos los bandos– de compartir proyectos como éste; la conciencia de una experiencia única en la cultura occidental; la incomodidad con el presente –lo mismo para los que viven en Cuba como para los que

están fuera—; la utilización de la primera persona del singular; la ironía; la irreverencia ante los padres fundadores; la puesta en solfa de la esencia cubana como una entidad invariable; [...] el hecho de ser la primera generación posterior a la Revolución —y eso no lo perdonan los estalinistas tropicales— que ha vivido una experiencia cosmopolita. (“El Hombre” 16)

A diferencia de lo que ocurrió con la llegada de los marielitos a Miami, el incremento de escritores que se suma a la diáspora en los noventa no es menospreciado por las firmas del exilio de las primeras oleadas. De hecho, gracias a proyectos editoriales como *Encuentro*, la literatura de las distintas etapas migratorias coinciden en las páginas de una misma publicación, lo cual da la medida de la solvencia intelectual con la que los escritores de los noventa pasan a la diáspora. Sin embargo, existe una distinción del estatus de emigrado que distingue a los recién llegados de los que abandonaron el país décadas antes. La asunción de categorías para distinguir un tipo de emigración de otro incluye a la propia comunidad intelectual en la diáspora. Así, un escritor del primer exilio como Orlando González Esteva cuestiona el que la literatura producida fuera de Cuba por escritores de los noventa esté condicionada de la misma manera —en lo relativo a lo que implica y qué genera la escritura fuera de la nación— que el acto literario de las oleadas previas. Comentando sobre un autor que pertenece a la diáspora de los noventa, González Esteva se diferencia a sí mismo y a su comunidad exiliada del grupo de los recién salidos de Cuba. Para él ambas comunidades no comparten el mismo *ethos* de emigrado. Así le escribe a un especialista en literatura cubana de la diáspora: “Me parece [se refiere a Antonio José Ponte] un hombre con talento y con una rara integridad, si pensamos en la actitud desplegada en Cuba y en el extranjero (fíjate que no digo ‘exilio’) por otros compañeros suyos de generación” (Carta a Carlos Espinosa Domínguez, 1 de dic. de 1997).

Para González Esteva, el tipo de experiencia y educación tenidos en Cuba también determina un conjunto de valores a la hora de fijar residencia fuera de la isla. Jesús Díaz, el fundador más connotado de *Encuentro de la Cultura Cubana*, tuvo en Cuba una intensa trayectoria intelectual que, además de la narrativa, incluyó proyectos editoriales y varias películas y documentales. Su película de 1985 *Lejanía* es una ficcionalización de algunos testimonios captados en su documental de 1978 *55 hermanos*, en el cual se muestra la visita a la isla de las Brigadas Antonio Maceo.⁹⁷ Su novela *La piel y la máscara*, a su vez, está escrita en clave autobiográfica y remite a las técnicas de censura, represión y vigilancia que el Estado cubano ejerció sobre el equipo de filmación de la película y especialmente sobre su director, alter ego del autor del libro.

La piel y la máscara representa ejemplarmente el tipo de autorreflexividad a la que se refiere de la Nuez y que el crítico relaciona con los intelectuales que dejaron el país en los noventa. Aunque Jesús Díaz pertenecería cronológicamente a una generación anterior, aquella que construye y dirige las instituciones revolucionarias (y por tanto es responsable de los excesos que estas han cometido), su novela muestra esa transición por la cual el intelectual cubano que era parte activa del sistema político en las primeras décadas, abraza el exilio tras el desencanto en el proyecto. Una vez en el extranjero toca hacer un repaso de cuentas y es precisamente este examen de conciencia el que genera la novela. Esta es una obra coral en la que distintos actores que participan en una película ofrecen en primera persona su visión de lo que acontece en este proceso y su acercamiento personal a la historia del filme y cómo interpretar el papel que les corresponde. Le toca al lector componer la trama general y ponderar las distintas perspectivas

⁹⁷ Estos grupos estuvieron formados por emigrados que fueron enviados a los Estados Unidos desde Cuba cuando aún eran niños. Como parte de un proceso de definición identitarias, las brigadas expresan un replanteamiento de las relaciones de estos jóvenes al llegar a la adultez y, a diferencia de lo optado por sus padres, visitar Cuba y relacionarse con sus instituciones públicas.

individuales para hacerse una versión de la historia lo más cercana posible a la realidad; realidad esta a la que nunca tiene acceso si no es por la vía de lo que algún personaje cuenta.

La novela convierte lo autobiográfico en una dimensión alegórica. Díaz utiliza la ficción para documentar la manera en que años antes, mientras filmaba en La Habana *Lejanía*, el Estado intervenía en el proceso creador como un poder censor y represivo. La película, además, cuenta la historia de una madre cubana exiliada en los Estados Unidos que regresa a La Habana en los ochenta, junto a los primeros grupos de exiliados, para ver a sus hijos, a los que abandonó cuando a ellos no les fue permitido abandonar el país. Esta madre vuelve a Cuba con una sobrina que, al haberse ido muy pequeña, es cubanoamericana. Esta hibridez cultural la conecta históricamente con los grupos de jóvenes de las brigadas Antonio Maceo que empezaron a visitar la isla a finales de los setenta. Los actores de la película/protagonistas de la novela se encuentran viviendo en la Cuba de los noventa, desastrada debido al Período Especial, mientras su performance corresponde a una tragedia ochentera.

El director de la película, alter ego del autor de la novela, encarna a un idealista fiel al régimen cubano durante las primeras décadas socialistas. El libro de Díaz es paradigmático al mostrar las distintas encarnaciones políticas del intelectual, que pasa de la acción comprometida a la falta de fe en el sistema cubano, y que concluye con el abandono territorial de este. El Oso, el director de la película, es un “hombre de los noventa” mientras que el personaje que también interpreta en esta, Fernando, pertenece a los entusiasmos del pasado. Así, la primera reacción de la persona real/actor (el presente/los noventa) al ver una foto de su personaje (el pasado/años ochenta) es de conmiseración y simpatía por alguien que, en el pasado, vivió sin ser conciente de su autoengaño: “Este personaje ignoraba tanto el peso del pasado como las acechanzas del

porvenir y sonríe en el retrato, tomado supuestamente cuando el huracán que desbandó a la tribu no había alcanzado aún toda su fuerza” (11).

Enfocándonos en la figura del Oso, alter ego del autor, la novela funciona como una puesta al día de las “intimididades políticas” de un letrado que pasa de ser un simpatizante y colaborador a prófugo y crítico de un modelo político. La visión de la emigración no escapa de esta doble perspectiva. Lo que motiva la visita a la isla del personaje de la madre exiliada y de su sobrina cubanoamericana es el intento de recuperar los lazos familiares perdidos. Pero en el presente de los personajes esos lazos entre los miembros de la familia cubana se encuentran igualmente rotos, afectados por la miseria y diluidos por la lejanía física de algunos de sus miembros.

Como en la línea editorial de *Encuentro*, la revista que canaliza la producción intelectual de la diáspora cubana de finales de la década del noventa, existe una necesidad ética de exponer el por qué antes se había creído en el ideario de la jerarquía política cubana y cómo en el presente esto implicaba volverse cómplice de la disolución de un concepto más inclusivo de nación. Otra vez el letrado parece ser la instancia más propicia, tanto en la publicación como en la novela, para establecer, si no un nuevo orden social –ya que carece del poder requerido para ello– al menos para dejar en la historia oficial testimonio crítico de su desaprobación del sistema imperante. Así comenta de su propia actividad crítica el director de la película, asumiendo que lo más urgente para el país es que la obra que denuncia la decadencia se pueda llevar a cabo:

Después de todo, con esta película corría riesgos muchísimo mayores que el de la posible traición a Ofelia. Se trataba, entre otras cosas, del adiós a una revolución cuyos aciertos, ya remotos, yo había aplaudido con vehemencia, cuyas brutalidades, excesos y locuras

había callado culpablemente y ante la que no quería aparecer como juez sino como testigo, como alguien que habla desde el vasto y difícil territorio de lo irremediable.

Ignoraba si sería capaz de lograr ese testimonio feroz y sosegado, si las autoridades me permitirían terminar siquiera de filmarlo y también [...] si me autorizarían a editar y exhibir la película. (23)

Aunque el creador tiene el imperativo ético de construir ese archivo de denuncia, no deja de aprovecharse de las circunstancias lamentables en las que se encuentra el país para con ello hacer su obra magna. El exilio forma parte de lo que utiliza el Oso para engrandecer su obra. Aprovecha y manipula emocionalmente a los actores para, cuando los personajes que estos interpretan se reencuentren con los restos de su vida abandonada en Cuba, el Oso pueda capitalizar la nostalgia en beneficio de su propia creación. No importa cuán terrible sea la tradición de la fuga en la isla, no por ello él va a desaprovechar la nostalgia que conlleva el exilio para añadir emoción a una escena. De esta forma, los afectos vinculados al exilio aportan densidad estética a la película. Así reacciona el personaje de Iris cuando ve un lugar que le recuerda a un hijo que terminó ahogado en el mar al intentar huir en una balsa:

—¡Allí mismito Omar se partió un diente! —gritará ella, y sólo entonces caerá en la cuenta de que ha evocado al innombrable.

Un sordo silencio evidenciará su error y entonces se verá el mar en la distancia y una ola romperá en el litoral, como ahora, y nos aproximaremos al verde misterio y a la espuma que ha cubierto la imagen como un sueño donde resaltará la frase mágica, “un filme de”, bajo la cual inscribiré mi nombre para siempre. (27)

El Oso manipula una emoción que es común a la de miles de familias cubanas y la factura de manera que salga convertida en un objeto estético que lleva su nombre inscrito. Esta suerte de

cinismo intelectual confeso no se encuentra entre la obra de los marielistas. Estos fueron iconoclastas incansables la mayor parte de las veces pero el trauma del éxodo marítimo a los Estados Unidos se convirtió por y para ellos en un patrimonio solemne.

Consustancial con la línea editorial de la revista que fundó, *Encuentro*, la novela de Díaz intenta dar voz a todos los actores del drama –incluso a un personaje que es un delator y agente encubierto de las instituciones policiales de la isla– y convertirse en este sentido en una polifonía democratizadora. No es de extrañar, entonces, que otro de los personajes, el de la actriz Ofelia, quien figura como la madre que abandonó a sus hijos para poder marcharse del país, exprese una visión del exilio paralela a la de la revista mientras vive en la ficción un drama que pone bajo los focos los estragos que las limitaciones democráticas han tenido en la población cubana, incluido el hecho de emigrar:

No, los reproches no conducían a nada. ¿Por qué, por ejemplo, la revolución no los dejó partir a todos, si ése era su deseo? ¿Por qué hubiera tenido Iris [el personaje de ficción que vuelve a Cuba a recuperar el contacto con sus hijos] que ser capaz de soportar en silencio la destrucción de su mundo para conservar a sus hijos varones, cuando podía irse con el marido y la hembra y vivir a su gusto en Miami? Confusa, me hice la pregunta prohibida. ¿Qué habría hecho yo en su caso? Diez años atrás, cuando a ella le tocó decidir, me habría quedado en Cuba. Hoy por hoy, sin embargo, me iría sin dudarlo un solo segundo, como pensaba hacerlo en cuando tuviera la menor oportunidad. (15)

En el presente de libro, la mejor alternativa ante la inmutabilidad del autoritarismo cubano es abandonar el país. Ello provoca una reevaluación del pasado que implica sentirse parte de la emigración previa; vivir en carne propia su desencanto lleva a reconsiderarla como parte del cuerpo social de la nación cubana. Al revisarse entonces el pasado del país, el fantasma del

balsero muerto se hace visible. En la trama de la película que la novela documenta, de los dos hermanos que fueron abandonados por su madre, uno de ellos muere tragado por el mar al intentar irse en una balsa. Su hermano, el que sobrevivió quedándose en Cuba, destruye todos los rastros del balsero. La novela reflota este silencio cainita que simula a la población cubana dividida en bandos –con tantos simpatizantes en tiempos de la Guerra Fría– como el de *los que se fueron* vs. *los que se quedaron*. También se resquebraja, con la visita de los emigrados al país, el silencio decretado en la isla sobre la realidad del exilio y las ramificaciones de la nación en otras geografías. Ahora, la migración de los noventa cuestiona esa ausencia de fraternidad en el pasado entre los miembros de la sociedad cubana:

No me resultó verosímil que Omar se hubiese llevado sus cosas en aquella excursión donde encontró la muerte, me pregunté dónde estarían sus fotos y tuve una súbita revelación. Orestes las había quemado junto a las ropas, los libros y los discos de Omar con la salvaje alegría de quien quema el cuerpo de su propio hermano; *pero no había podido quemar su sombra, interpuesta ahora como un muro de culpa entre mi madre y yo*. (107, énfasis mío)

Existe una vergüenza colectiva –el tratamiento dado a los grupos migratorios anteriores– en la sociedad cubana que arriba a la nueva realidad de fuga masiva en los noventa y que observa literalmente las ruinas de la sociedad de la que se marcharon los “gusanos” y “escorias” de antes. Sin embargo, está presente en la novela –al igual que en *Encuentro*– la dimensión mesiánica adjudicada al intelectual.

En la novela, aunque se restituya la presencia del balsero desaparecido y ya no continúe existiendo como omisión o silencio, esta restauración no solo se obtiene por la asunción de una culpa colectiva. También se le adjudican responsabilidades a la población que abandonó el país y

dejó de mirar para este. Por ello el personaje de Iris, quien dejó a sus hijos abandonados como una versión macabra de la mujer/patria, acaba suicidándose. Sólo desde esta clausura radical de la herida puede haber algún tipo de comienzo entre aquellos que –maltrechos– quedan para reconstruir la sociedad. La figura del letrado no se incluye entre los restos de la comunidad humana que debe reconstruir el país tras el suicidio de la patria. Este se ubica fuera del colectivo, preocupado más por dejar una constancia veraz del horror que presencia. Así pasa entonces cuando el Oso está filmando el entierro de Iris, cuando esta marcha fúnebre que lleva sobre los hombros el cuerpo alegórico de la nación se adentra en una procesión abominable:

La marejada que avanzaba tras el féretro nos había desbordado definitivamente dejándonos a la deriva. Pensé ordenar el corte, desistí al recordar que no tenía negativo para hacer otra toma y no me quedó más alternativa que seguir avanzando a contracorriente entre los ciegos bajo el sol cenital que achicharraba el cementerio, con la esperanza de que la suerte me permitiera continuar trabajando en la película y de ser capaz entonces de revelar el sentido oculto en las imágenes de aquella pesadilla. (225)

Si para un escritor como Jesús Díaz la crisis de la sociedad cubana aún puede entrañar un *sentido oculto* cuya decodificación es tarea del letrado, en un libro como el de Abilio Estévez, *Inventario secreto de La Habana*, la emigración implica emular con otras tradiciones migrantes. El autor se encuentra viviendo en Barcelona como recién llegado al exilio y parte de esta experiencia es contada en el libro, no tanto en lo relativo a descripciones factuales de su proceso de supervivencia como a los recorridos de su subjetividad, en el proceso de adaptación a su nueva condición de desplazado:

Crees conocer qué tipo de soledad podría ser la más intensa. Llegas, por ejemplo a la ciudad de Stuttgart [...] y descubres que nadie te espera. No sabes inglés y mucho menos

alemán. No tienes un teléfono al que puedas recurrir. [...] Otra situación. Lugar, Milán. [...] Has llegado en tren desde Ginebra. Un amigo, un excelente pintor colombiano, te acogerá en su casa pero el pobre está enfermo y no puede moverse de la cama. [...] Abandonas la estación de trenes de Milán arrastrando la maleta [...] Aún puedes contar muchas más oportunidades pero una tercera estaría bien. Nueva York. En el metro, de Manhattan a Queens. [...] Nunca te has perdido en una ciudad, solo que en este caso no estamos hablando de una ciudad sino de Nueva York. Caminas y caminas buscando tu dirección, y cuanto más quieres acercarte, más te alejas, más te extravías, así, como en los sueños. (297-98)

La vida en el exilio va a tener para el autor la condición de una seudorrealidad donde los sucesos no acaban de adquirir la densidad de los vividos en su morada de origen. Uno de los elementos novedosos que aporta la narrativa de este momento es su confeso cosmopolitismo. Los cubanos entran de esta manera en una experiencia de globalidad que conocen otros ciudadanos... mas esto es sólo aparente ya que el nuevo trayecto por focos de alta concentración multicultural provoca la dispersión, la ausencia de propósito y la mengua de densidad, de confianza, en lo que rodea. Es por ello que la memoria comienza a funcionar como un mecanismo compensatorio. A la pérdida del esplendor físico de La Habana se le contrapone un archivo nutrido con su portentoso pasado. La falta de arraigo del emigrado se compensa con la escritura íntima, con la construcción del archivo privado, propio.

Estévez intercala la saga de su familia cubana a lo largo de generaciones, entremezclándola con testimonios de visitantes célebres de la capital cubana, desde Humboldt hasta el Período republicano, y sus apreciaciones más íntimas acerca de la ciudad. La historia familiar es el trasunto de cómo la vida de las personas cotidianas es la que va sedimentando en

realidad las glorias de un lugar. Si la ciudad es una calamidad en el presente es porque antes ha sido aniquilado en la vida de sus moradores todo lo digno de celebrarse. Mientras el testimonio de los visitantes ilustres es la mejor evidencia del pasado abolengo de la capital cubana, como centro de gravitación cultural en la región, el presente se contrapone con alusiones a los balseros y la necesidad de escapar del control oficial:

El mar, el maravilloso, el cálido mar de La Habana [...] es asimismo el mar del miedo y también el de las lejanas promesas, o por decirlo de otro modo, el de la huida. Los caminos de la ausencia, que también pueden ser los de la muerte, allá pasan inevitables por el mar. Algunos amigos me cuentan cómo sus familias, durante la guerra civil española, salían andando de Barcelona, llegaban a Port Bou, y de ahí pasaban a Francia.

(19)

Al igual que en la novela de Díaz, la precariedad entre las opciones para escapar de Cuba tiene una dimensión trágica. La emigración de la isla, además, deja de ser para el autor una manifestación de excepcionalidad para convertirse en la evidencia de un desajuste social tan grave como el que ha aquejado a otras sociedades. Relacionar el desplazamiento de cubanos que niegan el sistema imperante con los grupos de exiliados españoles de la Guerra Civil puede sugerir un futuro potencial para Cuba en el que el trauma de la emigración forzada pueda ser aliviado, como evidencia su presente realidad catalana y mallorquina. En una ocasión en el que el narrador se encuentra en un bar de Mallorca se detiene a observar cómo coquetean dos jóvenes; la cliente tiene los rasgos de ser propia del lugar mientras el camarero que la atiende y empatiza con ella parece provenir del norte africano. El narrador no puede obviar asumirse con acceso al bagaje emocional del emigrado al que observa:

¿Será posible que haya atravesado el estrecho en patera? Hablar de pateras, de balsas, implica hablar de muchas cosas, entre las que tal vez sobresalgan la esperanza, el peligro y la muerte. Pienso que quizás yo no haya tenido nunca conciencia demasiado clara de semejante riesgo hasta aquellos días de 1994 en que el mar de La Habana se pobló de balsas. (40)

Estévez confiesa cómo, en una tradición tan poblada de fugas marítimas como la cubana, el éxodo de los balseros de mediados de los noventa lo obliga a identificarse con este Período migratorio. Para él, en ese entonces la emigración cubana adolece de tal vulnerabilidad económica que un presunto emigrante magrebí en Cataluña lo remite al escape desesperado de la isla. Para este momento, la iconoclasia ideológica que distingue a los marielistas se ha esfumado y en la imagen de cualquier desposeído emigrado se puede encontrar un correlato del balsero cubano, y viceversa. De manera aún más explícita que la novela de Díaz, el libro de Estévez incorpora la crisis de los balseros como el momento definitorio por el cual sólo quedó sin emigrar aquel que en realidad carecía de medios o coraje, pero no faltaban deseos o razones:

Los que quedaban en la playa, creyentes o no, caían de rodillas en la arena. Decían adiós y lloraban. La noche comenzaba a caer sobre el Rincón de Guanabo. Las balsas se perdían en la noche, en aquel inmenso enigma que es el mar de la noche. [...] Los que no habían tenido edad, coraje, decisión u oportunidad de partir, permanecían en la orilla mucho tiempo, hasta bien entrada la noche. (69)

Existe en estos autores de la diáspora de los noventa una dimensión ética y una compulsión a descifrar la política nacional con un sentido casi metafísico (“nosotros, cubanos errantes...” llega a decir Estévez en un momento). Esta función se asume como parte de lo que le corresponde a un letrado obligado a emigrar. También los desvelos por la integridad de la nación. En este sentido,

los vaticinios pueden ser sombríos. Estévez, por ejemplo, se refiere a una comunidad emigrada rota por algún oscuro resentimiento, sin voluntad de rearmarse a pesar de que cuente con una herencia cultural común de gran envergadura. Así comenta su fallido encuentro con un trompetista cubano en Alemania y cómo no hay posibilidad alguna de replicar una comunidad nacional que funcione eficazmente en el extranjero. Paradójicamente, es de un emigrado polaco de quien recibe un gesto compasivo cuando este hace evidente que comprende las discrepancias que la política nacional cubana genera, incluso en los destinos a los cuales su población ha emigrado:

Creo que entonces escuché la trompeta. Suave. Esta vez, sí, suave y cariñosa. Y lo que me sorprendió fue la melodía, la melodía familiar que me devolvió a otra época, a otro lugar, a una felicidad y a un lugar lejanos (tanto más dichosos cuanto más lejanos; tanto más añorados cuanto más remotos). Felicidad y lugar que yo sabía idílicos y por lo mismo falsos, y que de cualquier modo yo sabía más atractivos que los reales. Y lo que tocaba el trompetista me pareció una versión bastante personal de “La bella cubana”, mezclada a veces con danzones y melodías habaneras, convertidos por momentos en algo irreconocible, cercano a la descarga del jazz [...] (335)

Es por la vía artística (la música) y afectiva (el tipo de sentimentalidad que esta melodía despierta) que el narrador identifica a otro “igual”/cubano. En este sentido, parece suscribir al pie de la letra la tesis de *Encuentro* respecto a la cultura —aquella asociada con la comunidad nacional— como el vínculo más certero entre cubanos y la única trama posible que podría mantener a toda la comunidad cohesionada:

[...] Las noticias eran diversas y hasta contradictorias, salvo en un detalle: todos coincidían en que era un habanero. [...] Recuerdo que una de las camareras de un bar de

música latinoamericana llamado La Cartagenera, una costarricense bellísima [...] nos reveló que ella lo había conocido, que había tocado allí, y que había llegado de La Habana, hacía mucho, como trompetista de una orquesta cubana, de gira por Europa del Este. “Desertó”, dijo la costarricense, “y dejó en La Habana a toda la familia”. [...] Y terminó clavando en los míos aquellos ojos oscuros de la costa del Caribe: “Si eres cubano, no vayas a verlo; ni se te ocurra; el Negro nada quiere saber de cubanos.” (335-36)

La novela de Estévez alerta sobre la posibilidad de que sea demasiado tarde (y con excesiva población desperdigada por la diáspora) para recomponer el sentido de unidad de la nación cubana. Tanto el pasado en la isla, los recuerdos empozados como reproches en la memoria colectiva, como las marcas del presente marcado por la subsistencia en el extranjero pesan demasiado para lograrse la armonía en el seno de los cubanos que confluyen lejos del país. Cada uno carga con su propia cuota de una experiencia tan marcada por la individualidad que convierten en un extraño al que se aproxima bajo el reclamo de compartir el mismo país de origen e idéntica matriz cultural:

[...] Llegó un momento en que, en efecto, la música se oyó más clara, e insisto: parecía llegar del río, pero también daba la impresión de que llegaba desde todas las torres de la ciudad. Se aproximaba lo mismo a una guajira de Guillermo Portales que al septeto de Ignacio Piñeiro [...]

Negro, anciano, pequeño, encorvado. Como un enano de feria. [...] Llevaba, para colmo, un sombrero tejido con mil colores y una vieja guayabera bajo un abrigo de lana. Estaba a orillas del río o de aquella mugre que transcurría como un río. Tocaba la trompeta hacia el cielo oscuro y nublado de aquella rara noche de primavera.

Ajeno a nosotros, de sí mismo, de Stuttgart. [...] La música no tenía ahora nacionalidad.

No era habanera ni de ninguna otra parte, sino algo triste que escapaba de la trompeta como si la trompeta estuviera hecha de alma, o de cualquiera de esas sustancias de que hablan las religiones.

[...]

En algún momento, no sé cuándo, se dio cuenta de que estábamos a su lado. Dejó de tocar. Nos miró. [...] “Buenas noches”, dije en español. No respondió. “Yo también soy habanero”, añadí y al instante comprendí la falsedad y el ridículo de la situación, y, lo peor, me percaté de que había cometido el más grande de los errores. Algo en su actitud me lo dijo. No lo puedo explicar. Una violencia se instauró entre nosotros. [...] El trompetista frunció el ceño. Escupió con desprecio. Se volvió hacia el río.

[...]

Mi amigo polaco, con su aspecto de guardabosques, de campesino de Reymont, me acompañaba con su silencio cómplice que a ratos se resolvía en unas palmadas de apoyo en mi espalda. Pensé que, por alguna razón misteriosa, él, que había nacido en Gdansk, tan distante de La Habana, había logrado comprender. (336-40)

A pesar de los indicios de literatura posnacional al documentar la recién estrenada multiterritorialidad de la cultura cubana, hay una declaración expresa de estar ligado éticamente a la realidad de la isla y de ella se extraen reflexiones que producen fragmentos de la solemnidad de un tratado político:

Durante demasiado tiempo nos presumíamos navegando. Nos imaginábamos en un buque y surcábamos los océanos. [...] Llegó un momento, sin embargo, en que sentimos cómo el buque quedaba varado. O mejor: no lo “sentimos”, no lo

sospechamos. El buque reveló su verdadera condición de isla o de naufragio. [...]

Resultado: al miedo de siempre se sumaron la tristeza y cierta desesperación. (20)

La ironía, sin embargo, tampoco se ausenta de esta narrativa diaspórica de autores asociados con la época en que circulaba la revista *Encuentro*. El libro de Antonio José Ponte *La fiesta vigilada* posee la combinación de géneros narrativos del de Estévez. Intercalando tramos de memorias, ensayo literario y ensayo político, *La fiesta* se suma, junto a otros autores cubanos como Heberto Padilla, Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante (todos muertos en el exilio) al conjunto de libros de resistencia cívica que produjo el estalinismo y sus clonaciones en el este europeo. El autor, de hecho, se autorrepresenta en sus páginas viviendo una experiencia de anulación social y artística –a manos de las instituciones culturales cubanas– como las que el propio libro comenta había padecido antes en la isla Virgilio Piñera y en el bloque europeo escritores con eco internacional como Boris Pasternak o Marina Tsvietáieva:

Como muerte civil había descrito sus últimos años de vida uno de los viejos escritores cubanos [Piñera] de quienes me ocupaba en aquel libro. Retirada su obra de todas las bibliotecas y librerías del país, ausente su nombre de programas de estudio de literatura en institutos y universidades, prohibida toda representación de sus piezas dramáticas [...], a los sesentitantos años quedaba condenado a ganarse la vida como traductor.

(También en Moscú habían dejado a Borís Pasternak esa oportunidad. La traducción literaria es la migaja de oficio que resta a los escritores castigados. Despojados de palabras propias, les permiten salidas de ventrílocuos.)

[...]

Era un fantasma en vida.

En su caso, no cabía posibilidad de emigración. Las cartas que le llegaban, esqueléticas desde sus remitentes, pasaban luego por la rapiña de los censores de correspondencia. Sus conversaciones telefónicas eran escuchadas hasta el punto de poblárselas de ruidos parásitos. Y en el aeropuerto auscultaban a cada visitante que se hubiese detenido a conversar con él, pues temían la salida de manuscritos suyos hacia el extranjero. (32)

Si bien el texto está describiendo la existencia marginada de Piñera en Cuba, está nombrando a la vez una práctica de censura que pueden reconocer muchos escritores de la isla y quienes, tras experimentar la misma intervención autoritaria en su obra, decidieron abandonar el país o fueron relegados al aislamiento del resto de la intelectualidad local:

Al despedir el duelo, alguien se refirió a la cubanía indudable que el difunto demostrara. [...] Alabó que al viejo amigo que enterraban allí no se le hubiera ocurrido abandonar la patria, entonó el elogio de su vocación de presa. Porque no se había dejado engañar por los cantos de sirena de la gente del exilio, y no hizo caso de las advertencias acerca de su inminente conversión en fantasma.

Un fantasma, es decir, la condescendencia más grande del alma con los ojos (con nuestra sed de realidad)”, había escrito Marina Tsvietáieva, fantasma por decreto oficial también. Como el escritor cubano, empecinada en la tierra natal. A sabiendas, a pesar de todo.

Tsvietáieva, traductora como castigo [...] y luego ya ni eso, mendicante de un puesto de criada en la cantina miserable donde comían escritores un poco más favorecidos que ella. [...]

Yo había conseguido publicar en el extranjero un libro sobre fantasmas nacionales. Había logrado viajar para la presentación y me tocó recibir avisos semejantes a los que escuchara (y desobedeciera) el viejo escritor muerto. (32-34)

Ponte documenta los mecanismos de presión e intimidación por medio de los cuales la policía cultural cubana aisló al autor del gremio de escritores (lo expulsó de la única asociación oficial de creadores del país, la UNEAC), prohibió toda posibilidad de que se le publicase y vetó su trabajo en cualquiera de sus variantes dentro de la isla.

El exilio, y en particular las prácticas diaspóricas de los noventa, está asociado con el eje central del conflicto; se relata con precisión la manera en que diáspora y represión política interna intersectan en la individualidad del escritor. La colaboración del autor con la revista *Encuentro*, como explica *La fiesta*, aún viviendo en la isla, desata la ira de los testafierros intelectuales del gobierno cubano. El acto de conciliación política entre el residente insular con la comunidad de la diáspora (objetivo abierto de la revista) se consigue pese a las coacciones de la cúpula política cubana. Las consecuencias, no obstante, son el exilio interior, la desc ciudadanización del escritor y es este status previo el que lo impulsa al destierro.

Ponte también hace literatura cuestionando con humor las estrategias de mercantilización y fetichización de la literatura cubana de la diáspora. El libro incluye una anécdota propia de la Cuba de los noventa hasta la fecha: el escritor o el personaje es el único que permanece en la isla mientras sus compañeros de generación han marchado a vivir en otros países:

“Nos acordamos de ti”, me escribió M.

En su carta contaba cómo, reunidos en un café europeo al comienzo de la primavera, se habían dedicado a imaginar mis días en La Habana.

“Qué extraños han de ser”, quiso decirme.

Desde su salida del país había transcurrido un año y medio y ya a M. le resultaba trabajoso recordar.

El sobresalto de la primavera los encontraba a ellos, un grupo de amigos, en la terraza de un café, todos de tan buen ánimo que podrían perdonarse unas cucharaditas de azúcar de más, un poco de crema, y un pensamiento para alguien a quien sobrevivían desde lejos.

Así como también yo creía haberlos sobrevivido.

A M. y a los otros.

Creía sobrevivirlos quedándome en La Habana.

Gracias a la ley del mínimo esfuerzo, sin mover un dedo.

Ganaba por cobardía, por no apostar una pisada más allá de ciertos límites. (11)

La fiesta hace una teoría de la diáspora literaria desde la perspectiva del autor residente por voluntad propia en la isla pero que no está adscrito a la política oficial ni a sus prácticas represivas. A pesar de la “presión” de sus homólogos en la diáspora por hacerle abandonar su tercer espacio de escritura, intersticial, entre la isla y el exilio, lo que al narrador más le sigue interesando es la manera en que la diáspora continúa relacionándose con el canon literario cubano. Así describe el librero de un escritor de la comunidad cubana en el extranjero: “Lo que más saltaba a la vista en aquella colección era la frontera establecida entre los volúmenes comprados en sus años de exilio y los que había podido sacar de Cuba. Y, más que fisgonear nuevos títulos, me interesaba descubrir qué había salvado M. de su vida habanera” (14).

La inclusión en este capítulo del libro de Ponte nos permite añadir a las prácticas literarias de la diáspora cubana de los noventa la evidencia de un sentido crítico respecto a cómo la propia comunidad literaria utiliza el estatus de emigrante para acceder al mercado literario, o

de cómo este comercializa con la experiencia del exilio. Así, el escritor cubano que radica en la diáspora le recomienda al narrador de *La fiesta* que permanezca sin cambiar de país si quiere con ello beneficiar su carrera literaria:

[S]egún él, yo había sabido quedarme mientras el resto se marchaba del país, y me encontraba en el mejor de los lugares para un escritor cubano, en mi propio centro. Editores extranjeros, periodistas y agentes literarios vendrían a por mí. Tomarían incluso a gente de no mucha valía por el solo hecho de escarbar en La Habana: así se lo anunciaba su perfecto olfato para las modas. (21)

Al denunciar la banalización de la experiencia del exilio, al estilo de los marielistas ochenteros, el narrador traza una nueva división ética entre los condenados al exilio y los mercaderes del capital afectivo de la añoranza patria o del sentido de responsabilidad hacia una sociedad. Por eso en el libro, a contracorriente de los tiempos, continúa el narrador regresando a Cuba después de viajes al extranjero. Tras uno de esos viajes, cuando la oficial de la aduana en el aeropuerto de La Habana le pregunta en tono disuasorio “¿Hasta cuándo vas a volver?”, él le responde: “Hasta que ustedes lo permitan” (232). Con su tozudo y cíclico regreso, el narrador funciona como conector del espacio de la nación cubana con el exilio interno y el externo por igual. Es así cómo, en relación a los dos libros anteriores, tiene el de Ponte una dimensión utópica más acentuada pues ambos exilios logran comunicarse –otra vez por la mediación del letrado– logrando actuar ante los ojos de las autoridades. Es esta la que queda apartada del pacto de convivencia que conecta a los que están fuera y dentro. Siendo *La fiesta vigilada* un meticuloso estudio de la praxis totalitaria en Cuba y sus apropiaciones miméticas de métodos de coacción aplicados en el desaparecido bloque socialista, desmitifica el aparente nacionalismo de la agenda del gobierno cubano. El destino de la nación se decide en el espacio íntimo en el que cada ciudadano, en

cualquier hemisferio y en cualquier zona de la isla, decide desoír la narrativa oficial. Para determinaciones así, la literatura debe proveer de una memoria que documente la necesidad y pertinencia de rescatar algo (lo que sea que incita a identificarse como cubano) que se siente perdido. Este cometido es común a los tres autores y títulos comentados en este capítulo.

7.0 ¿*NIHIL OBSTAT*?

El 17 de diciembre – en Cuba, día bajo la égida del popular San Lázaro/Babalú Ayé– de 2014, los gobiernos de Cuba y los Estados Unidos anunciaron el comienzo de negociaciones con el fin de restablecer las relaciones diplomáticas entre ambos países, suspendidas durante más de medio siglo. La radicalización de este proceso, si implica una mejora progresiva de la actual devastación económica de la isla, tendrá consecuencia directa en el flujo migratorio cubano. Según los medios de prensa, sin embargo, ha aumentado la llegada de cubanos a los EE.UU. de manera ilegal tras los anuncios hechos por los presidentes de ambos países (ver “Estados Unidos”). Se percibe con desconfianza la posible recuperación de la economía cubana en lo inmediato. Ignorar, por otra parte, el componente político en las motivaciones de un sector de la emigración cubana es pasar por alto lo que las obras y publicaciones incluidas en este trabajo han considerado su razón de ser primordial.

A lo largo de los capítulos anteriores hemos discutido las periodizaciones y taxonomías de la diáspora literaria cubana a partir de 1959. También nos detuvimos en los debates teóricos relativos a si emplear el término *exilio* o *diáspora* para referirnos al ejercicio de esta literatura fuera de los límites territoriales de la nación cubana. Su emigración, como la propia “Revolución”, constituye un proceso demasiado expandido en el tiempo –y por tanto plagado de cambios y de modificaciones de supuestos rasgos definitorios– como para ser reductibles a condicionantes inamovibles. Sin que en ninguno de los avatares de la “Revolución” la nación

cubana haya experimentado respeto por las libertades individuales, acompañado de un proyecto viable de desarrollo económico, se sigue considerando todo el trayecto parte de un mismo proceso político. Quien ha gobernado todas estas décadas es el mismo grupo de poder y lo que ha reprimido y a quienes ha controlado siguen siendo esencialmente los mismos a lo largo del tiempo (cualquier instancia de oposición al totalitarismo), circulen o no por las ciudades cubanas dólares y nuevos propietarios de negocios privados. El arresto de la artista Tania Bruguera el 30 de diciembre de 2014, apenas dos semanas después de las declaraciones de los presidentes de EE.UU. y Cuba, demuestra que la libertad de expresión y el respeto incondicional a la creación artística no son prioridades dentro de la agenda del cambio cubano.⁹⁸

La emigración cubana también ha sido vista como un cuerpo social idéntico, homogéneo, en un falso binario que le pone de contrapeso la inmutabilidad del autoritarismo cubano. A un mismo, invariable poder, se le supone como oposición una identidad política única. Sin embargo, en este trabajo hemos podido comentar variaciones incesantes de las ideologías del exilio y de la diáspora y modos y estéticas de practicarlas. También pudimos comentar cómo el contexto internacional y los distintos grados de simpatías y adhesiones que la Revolución Cubana inspira en la década de los ochenta y de los noventa interfiere en el modo de hacer literatura desde la diáspora. A diferencia de los marielistas, los narradores de los noventa no necesitan convencer a la comunidad letrada internacional de que negar el proyecto cubano no implica necesariamente abrazar el conservadurismo político o cualquier otra ideología que comprometa la soberanía de la nación cubana.

⁹⁸ Tania Bruguera convocó a simpatizantes de su obra a participar en una performance que consistía en disponer de un micrófono abierto a la participación ciudadana ubicado en la Plaza de la Revolución, frente a la sede del gobierno cubano y del único partido político permitido legalmente.

Si el narrador de los marielistas, al igual que *Mariel*, practica una ética de la derrota y el rechazo tanto a los modelos políticos y sociales conocidos como a la comunidad cubana del exilio anterior, la diáspora de los noventa aboga por un espacio de inclusión de voces y esta vocación coral se traslada literalmente como formato de una de las novelas que abre la diáspora de la última década del siglo XX. Contrario a los marielistas, los autores de los noventa no congelan en el pasado su relación con la sociedad de la isla. Todo lo contrario, sus narrativas transcurren en las calles habaneras e intervienen desde la ficción, con fuerza y dinamismo, en el presente de la realidad cubana.⁹⁹ Hemos podido apreciar en los capítulos anteriores temáticas y éticas comunes a segmentos de la diáspora cubana y cómo las publicaciones contemporáneas de las que se ocupan estos autores igualmente tienen una perspectiva propia de cómo la literatura, la escritura en el exilio contribuye a definir los territorios simbólicos de la nación.

Este trabajo pudo haber hecho otros recorridos interpretativos y en la selección de textos. Por ejemplo, la inclusión de poesía, de autoras, de otros escritores de la abrumadora lista que compone la diáspora de los noventa. Todas esas investigaciones posibles siguen pendientes y aún otras que crucen medios expresivos e incorporen las artes o el periodismo escrito lejos y pendiente de Cuba. Por supuesto, es imprescindible borrar las orillas y hablar –aunque sea en términos comparativos– de una única literatura... en caso de que eso vuelva a ser alguna vez posible. Como algunos autores cubanoamericanos ya han comenzado a teorizar, la nación(alidad) cubana es hoy una instancia transfronteriza. Quedará por discutir en el futuro próximo si se encamina hacia una disolución de la cultura cubana en sus derroteros globales o si prácticas diaspóricas logran con éxito construir un sentimiento de cohesión transnacional.

⁹⁹ La incidencia en el acontecer cubano continúa de forma palpable en el caso de Antonio José Ponte, quien tras el cierre de la edición impresa de *Encuentro de la Cultura Cubana* funda con Pablo Díaz Espí, hijo de Jesús Díaz, el informativo online *Diario de Cuba*, del cual es Vicepresidente.

8.0 OBRAS CITADAS

“A nosotros...”. Editorial. *Areíto* 1.1 (1974): 1.

AA.VV. *La literatura cubana del exilio*. Miami: Ediciones Universal, 2001.

Alfonso, Vitalina. “Sentir en cubano y escribir en español”. Entrevista a Uva de Aragón. *La Gaceta de Cuba* 5 (2000): 40–43.

Alonso Gallo, Laura P., y Fabio Murrieta, eds. *Guayaba Sweet. Literatura cubana en Estados Unidos*. Valencia: Aduana Vieja, 2003.

Álvarez Borland, Isabel. *Cuban–American Literature of Exile. From Person to Persona*. Charlottesville, VA: U of Virginia P, 1998.

–. “Las raíces al desnudo: narradores cubanos en los Estados Unidos: entre la memoria y la invención”. *Guayaba Sweet. Literatura cubana en Estados Unidos*. Valencia: Aduana Vieja, 2003. 37–52.

Álvarez Borland, Isabel, y Lynette M. F. Bosch, eds. *Cuban–American Literature and Art. Negotiating Identities*. Albany, NY: State University of New York Press, 2009.

Álvarez Bravo, Armando. “La poesía cubana: realidad por la invención y la distancia”. *escandalar* 5.1 y 2. (1982): 148–49.

Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota. Narrativa éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010.

Appadurai, Arjun. “Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía postnacional”. *Nueva Sociedad* 163 (1999): 38–64.

Arboleya Cervera, Jesús. *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. La Habana: Casa de las Américas, 2013.

“*Areíto* responde”. “Editorial”. *Areíto* 1.3 (1974): 12–15.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. 1992. Barcelona: Tusquets, 2010.

–. “La cultura popular en la narrativa latinoamericana”. *Linden Lane Magazine* I.1 (1982): 3.

- . “Los dispositivos hacia el norte”. *escandalar* 5.1 y 2. (1982): 197–219.
- . “Final de un cuento”. 1982. *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos*. Luis de la Paz, ed. Miami: Ediciones Universal, 2001. 127–39.
- . “La generación del Mariel / The Mariel Generation”. *Noticias de Arte*. “Mariel: Escritores, Pintores”. Número especial dedicado a los artistas del Mariel. 6.11 (1981): 2.
- . “José Martí, intelectual del exilio”. *Noticias de Arte* 7.1 (1982): 9.
- . *El portero*. Málaga: Dador, 1989.
- Armand, Octavio. “El caso de la estatua y el fantasma”. *escandalar* 5.1 y 2. (1982): 4–18.
- . “Una tarjeta postal para Jorge Ferrer”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 40 (2006): 128–36.
- Barquet, Jesús J. “La generación del Mariel”. Dossier “Homenaje a Mariel”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 8/9 (1998): 110–25.
- Bertot, Lillian D. *The Literary Imagination of the Mariel Generation*. Miami: Cuban American National Foundation, 1995.
- Bobes, Velia Cecilia. *La nación inconclusa. (Re)constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba*. México D.F.: FLACSO, 2007.
- Boswell, Thomas D., and Manuel Rivero. *Bibliography for the Mariel–Cuban Diaspora*. Comp. Guarioné M. Díaz. Gainesville, Fl: Center for Latin American Studies, U of Florida, 1988.
- Briceño, Ximena, y Debra A. Castillo. “Diáspora”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Mónica Szurmuk, Robert McKee Irwin, Silvana Rabinovich, et al. eds. México, D.F. : Instituto Mora, Siglo Vientiuno Editores, 2009. 83–87.
- Butler, Kim D. “Defining Diaspora, Refining a Discourse.” *Diaspora* 10:2 (2001): 189–219.
- Cabezas Miranda, Jorge., ed. *Diáspora(s): edición facsímil (1997-2002). Literatura cubana*. Barcelona: Linkgua, 2013.
- Cabrera, Lydia. “Armando Córdova”. *El Alacrán Azul* 1 (1979): 10.
- Cabrera Infante, Guillermo. “The Invisible Exile.” *Literature in Exile*. Comp. John Glad. Durham & London: Duke UP, 1990. 34–40.
- . “Voces de Cuba”. *Linden Lane Magazine* 9.4 (1990): 3.
- Campa, Román de la. “Revista *Areíto*: una herejía de una nación improbable”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 40 (2006): 137–41.
- Casal, Lourdes. “2 semanas en Cuba”. Entrevista con Lourdes Casal. *Areíto* 1.1 (1974): 20–28.

- . “Cuba, abril–mayo 1980: la historia y las histeria”. *Areíto* 6.23 (1980): 15–25.
- Caulfield, Carlota. “Hispanic Women Poets and Writers in the United States.” *El Gato Tuerto* 8 (1987): 1–6.
- . “Voices of Three Cuban Women in Exile. Magali Alabau, Lourdes Gil and Juana Rosa Pita.” *El Gato Tuerto* 12 (1990): 1–10.
- Clifford, James. “Diasporas.” *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1997. 244–78.
- Collman, Lilliam Oliva. *Jesús Díaz: el ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York: Peter Lang, 1999.
- “Comunicado”. *Mariel* 1.1 (1983): 30.
- “Contribuir”. “Editorial”. *Areíto* 1.1 (1987): 2.
- Creación y exilio. Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia*. Selec. y prólogo Fabio Murrieta. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002.
- Cuba: exilio y cultura. Memoria del Congreso del Milenio*. Julio E. Hernández–Miyares, Gastón Fernández–Torriente, y Leonardo Fernández–Marcané, eds. Miami: Ediciones Universal, 2002.
- “Cuba otra”. *escandalar* 5.1 y 2. (1982): 1.
- Charvátová, Anezka. “Los escritores cubanos en los Estados Unidos”. *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos*. Luis de la Paz, ed. Miami: Ediciones Universal, 2001. 30–49.
- Chavarría Alfaro, Gabriel. “Literatura y subjetividades migrantes”. *Ixchel* Vol. 2 (2010). Versión en línea.
- Díaz, Jesús. “Los anillos de la serpiente”. *La Gaceta de Cuba* (1992): 14–15.
- . “Homenaje a Lourdes”. *Areíto* 7.26 (1981): 7–8.
- . *La piel y la máscara*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . “Un año de *Encuentro*”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 4/5 (1997): 3–5.
- Diccionario de literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- “Diez Años de *Encuentro*” *Encuentro de la Cultura Cubana* 40 (2006): 203–23.
- Domínguez, Jorge I. “¿Comienza una transición hacia el autoritarismo en Cuba?” *Encuentro de la Cultura Cubana* 6/7 (1997): 7–23.

- . “La transición política en Cuba”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 1 (1996): 5–12.
- Dorta, Walfrido. “Olvidar a Cuba: contra el ‘lugar común’”. *Diario de Cuba*. 9 de diciembre de 2012. Versión en línea.
- Duchesne-Winter, Juan. “La ciencia de la Libertad”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 40 (2006): 220–23.
- Dufoix, Stéphane. *Diasporas*. 2003. Berkeley: U of California P, 2008.
- “Encuentro en la Red”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 18 (2000): 3.
- Espinosa Domínguez, Carlos. “Introducción”. *Índice de la revista Exilio (1965–1973)*. Cincinnati: Término Editorial, 2003. 9–14.
- . *El peregrino en comarca ajena. Panorama crítico de la literatura cubana del exilio*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2001.
- . “Un proceso activo e imparable”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 18 (2000): 109–16.
- “Estados Unidos intensifica vigilancia por aumento de balseros cubanos”. *Diario de Las Américas*. 19 de enero de 2015. Versión en línea.
- Estévez, Abilio. *Inventario secreto de La Habana*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- Fazal, Shenina, and Roza Tsagarousianou. “Diasporic Communication: Transnational Cultural Practices and Communicative Spaces.” *The Public* 9.1 (2002): 5–18.
- Fernández, Frank. “Memorias de Guángara Libertaria”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 40 (2006): 145–51.
- Ferrer, Jorge. “El peso de las huellas”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 40 (2006): 159–63.
- Fornet, Ambrosio. “La crítica bicéfala: un nuevo desafío”. *La Gaceta de Cuba* 1 (2002): 20–25.
- . *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*. Selección, prólogo y notas de Ambrosio Fornet. Santa Clara: Ediciones Capiro, 2000.
- . “El Quinquenio Gris: revisitando el término”. *Criterios*. La Habana: Centro Teórico–Cultural Criterios, 2007. 1–22.
- . *Narrar la nación*. La Habana, Letras Cubanas, 2009.
- García, María Cristina. *Havana USA: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida 1959–1994*. Berkeley: U of California P, 1996.
- García Ramos, Reinaldo. “Carta a Carlos Espinosa Domínguez”. 22 de abril de 1996. Carlos Espinosa Domínguez Papers. Folder 6. Cuban Heritage Collection, U of Miami.

- . “Los fragmentos del mundo”. *Linden Lane Magazine* 1.1 (1982): 25.
- . “Mariel en tres mentes”. *Mariel. Revista de Literatura y Arte* 1.1 (1983): 27–29.
- . “Recordando a Oliva”. *La Nuez. Revista de Arte y Literatura* 1.1 (1988): 4–6.
- Garrandés, Alberto. “La cuentística cubana del siglo XX”. *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*. Comp. Alberto Garrandés. La Habana: Letras Cubanas, 1999. 5–15.
- Gillis, John R. *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton UP, 1994.
- González Esteva, Rolando. “Carta a Carlos Espinosa Domínguez”. 1 de diciembre de 1997. Carlos Espinosa Domínguez Papers. Box 1. Folder 6. Cuban Heritage Collection. University of Miami.
- Guillén, Claudio. “El sol de los desterrados: literatura y exilio”. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquest Editores, 1998. 29–97.
- “Hace tres años”. Editorial. *Mariel. Revista de Literatura y Arte* 1.1 (1983): 2.
- Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora.” *Identity, Community, Culture, Difference*. Comp. Jonathan Rutherford. London: Lawrence, 1990. 222–37.
- Hernández, Carmen. “Muestrario de violaciones. Los presos del Mariel en los Estados Unidos”. *Areíto* 2.5–6 Segunda época (1989): 62–67.
- Hernández–Miyares, Julio E., Gastón Fernández–Torriente, y Leonardo Fernández–Marcané, comp. *Cuba: exilio y cultura. Memoria del Congreso del Milenio*. Miami: Ediciones Universal, 2002.
- Historia de la literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- “Homenaje a Mariel”. Dossier sobre la revista *Mariel. Encuentro de la Cultura Cubana* 8/9 (1998): 105–64.
- Hospital, Carolina. *Cuban–American Writers: Los Atrevidos*. Princeton: Linden Lane Press, 1988.
- Huyssen, Andreas. “Migration and Other Pasts.” *Diaspora and Memory: Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*. Comp. Marie–Aude Baronian et al. Amsterdam – New York, NY: Editions Rodopi B.V., 2007. 81–96.
- “Jesús Díaz”. *La Gaceta de Cuba* 4 (2002): 13.
- Kaminsky, Amy. *After Exile. Writing The Latin American Diaspora*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.

- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. 1980. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- Leyva Martínez, Ivette. "Revistas literarias: desafiando los rigores del páramo". *Encuentro de la Cultura Cubana* 18 (2000): 155–62.
- López, Iraida H. "De *Alacrán Azul* a *Apuntes Posmodernos*: exilio, etnicidad y diáspora cubana". *Revista Iberoamericana* 207 (2004): 455–71.
- Ludmer, Josefina. "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política". *Cuba: Un siglo de literatura (1902–2002)*. Comp. Anke Birkenmaier y Roberto González Echeverría. Madrid: Editorial Colibrí, 2004. 357–72.
- Mariel. Revista de Arte y Literatura*. Edición especial de aniversario: "Veinte años después". (Primavera 2003).
- "Mariel: Escritores, Pintores. Número especial dedicado a los artistas del Mariel". *Noticias de Arte* 6.1 (1981).
- Martínez–San Miguel, Yolanda. "*Caribe Two Ways*": *cultura de la emigración en el Caribe insular hispánico*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.
- Masperó, Francois. "Encuentro, entre la isla y el exilio". *Encuentro de la Cultura Cubana* 10 (1998): 101–103.
- Matute Castro, Arturo. "Reinaldo Arenas: ¿quién mata al héroe en *Arturo, la estrella más brillante*?" *Revista Iberoamericana* 246 (2014): 161–79.
- Méndez Ródenas, Adriana. "Identity and Diaspora: Cuban Culture at the Crossroads." *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Comp. Andrea O'Reilly Herrera. Albany, NY: State U of New York P, 2007. 143–60.
- Mendoza, Manuel G. "The Third Wave." *Mariel Magazine*. Año 1. Vol. 1 (1986): 12–14.
- McClennen, Sophia A. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. West Lafayette: Purdue UP, 2003.
- Miranda, Julio. "El cubano invisible". *escandalar* 5.1 y 2. (1982): 104–105.
- Morán, Francisco. "Cuba.com. Escapes, descosidos y reinención del espacio nacional. *Encuentro de la Cultura Cubana* 40 (2006): 152–58.
- Mudrovic, María Eugenia. "Encuentro de la Cultura Cubana: economía de subvenciones y políticas de lucha en la pos Guerra Fría". *Nombres en litigio. Las guerras culturales en América Latina: del happening desarrollista a la pos-Guerra Fría*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. 201–25.

- Murrieta, Fabio, comp. *Creación y exilio. Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia*. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002.
- Navarro Vega, Armando. *Cuba, el socialismo y sus éxodos*. Bloomington, IN: Palibrio, 2013.
- Nuez, Iván de la. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- . “El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana en Europa”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 4/5 (1997): 137–44.
- . “El Hombre Nuevo ante el otro futuro”. *Cuba y el día después. Doce ensayistas nacidos con la Revolución imaginan el futuro*. Barcelona: Mondadori, 2001. 9-20.
- . “Mariel en el extremo de la cultura”. Dossier “Homenaje a Mariel”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 8/9 (1998): 105–09.
- O’Reilly Herrera, Andrea, ed. *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. Albany, NY: State U of New York P, 2007.
- Otero, Lisandro. “En ustedes vemos una generación literaria que servirá de base al intelectual a que aspira la Revolución”. Encuentro Nacional de Escritores Jóvenes. *La Gaceta de Cuba* 68 (1968): 2–3.
- Padilla, Heberto. “Apuntes sobre *Paradiso*”. *escandalar* 5.1 y 2 (1982): 150–51.
- Padura, Leonardo. “Tiene la carabina el camarada Ambrosio”. Entrevista a Ambrosio Fornet. *La Gaceta de Cuba* (septiembre–octubre 1992): 2–6.
- Parham, Angel Adams. “Internet, Place, and Public Sphere un Diaspora Communities.” *Diaspora* 14:2/3 (2005): 349–80.
- Paz, Luis de la. “La familia se reúne”. *Mariel. Revista de Literatura y Arte* 1.2 (1983): 14–15.
- Pedraza, Silvia. “Cubans in Exile, 1959–1989: The State of the Research.” *Cuban Studies since the Revolution*. Comp. Damián Fernández. Gainesville: U P of Florida, 1992. 240.
- Pérez, Jr., Louis A. *On Becomming Cuban: Identity, Nationality and Culture*. Chapell Hill, NC: The U of North Carolina P, 1999.
- Pérez–Stable, Marifeli. “El CILC y la ‘generación’ del Mariel”. *Areíto* 8.29 (1982): 19–22.
- Pérez Cino, Waldo. “Sentido y paráfrasis”. *La Gaceta de Cuba* 6 (2002): 22–28.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: the Cuban–American Way*. 1994. Austin: U of Texas P, 1996.
- Piña–González, Gerardo. “Mejor la destrucción, el fuego: Manuel Ramos Otero (1948–1990). In memoriam”. *La Nuez. Revista de Arte y Literatura* 3.7 (1991): 9–10.

- Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Porro, Ricardo. "Cuba y yo". *escandalar* 5.1 y 2. (1982): 152–56.
- Portela, Ena Lucía. "¿En serio que no tienes miedo?" *Encuentro de la Cultura Cubana* 51/52 (invierno/primavera 2009): 83–92.
- Portes, Alejandro, y Alex Stepick. *City on the Edge: The Transformation of Miami*. Berkeley: U of California P, 1993.
- "Presentación". *Encuentro de la Cultura Cubana* 1 (primavera 1996): 3.
- Prieto, Abel. "Ser (o no ser) intelectual en Cuba". *Encuentro de la Cultura Cubana* 1 (1996): 93–94.
- Prieto, Alfredo. "La condición cubano–americana a tres voces: Cristina García, Ana López y Ana Menéndez". *La Gaceta de Cuba* 6 (2010): 34–40.
- "¿Qué podemos decir...?" Editorial. *Areíto* 7.27 (1981): 4–5.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.
- "Revistas Cubanas del Exilio". Dossier. *Encuentro de la Cultura Cubana* 40 (2006): 106–63.
- Ramos, Julio. "Coreografías del terror: la justicia estética de Sebastião Salgado". Reflexiones sobre la movilidad y la globalidad." *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Comp. Alvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alianza, 2003. 59–94.
- "Raza y Racismo en Cuba". Dossier. *Encuentro de la Cultura Cubana* 53/54 (2009): 41–116.
- Rivero, Eliana S. "Cuba (tras)pasada: los imaginarios diaspóricos de una generación". *Discursos desde la diáspora*. Cádiz: Aduana Vieja, 2005. 31–44.
- . "Cubanos y cubanoamericanos: perfil y presencia en los Estados Unidos". *La Gaceta de Cuba* (sept. – oct. 1993): 22–25.
- . "La diáspora cubana y sus discursos. *Discursos desde la diáspora*. Cádiz: Aduana Vieja, 2005. 17–29.
- . *Discursos desde la diáspora*. Cádiz: Aduana Vieja, 2005.
- . "From Immigrants to Ethnics: Cuban Women Writers in the U.S." *Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings*. Comp. Asunción Horno–Delgado et al. Amherst: U of Massachusetts P, 1989. 189–200.
- Rivero, Raúl. "Irse es un desastre". *Encuentro de la Cultura Cubana* 11 (1998/1999): 146–47. Publicado originalmente en *El Nuevo Herald*, 8 de nov. de 1998.

- Roche Monteagudo, Rafael. "Arte de la piel". *escandalar* 5.1 y 2. (1982): 34–41.
- Rodríguez–Mourelo, Belén. *Encounters in Exile. Themes in the Narrative of the Cuban Diaspora*. Valencia: Aduana Vieja, 2006.
- Rojas, Rafael. "El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana de fin de siglo". *Creación y exilio. Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia*. Selec. y prólogo Fabio Murrieta. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2002. 39–45.
- . "Díaspota y literatura. Indicios de una ciudadanía postnacional". *Encuentro de la Cultura Cubana* 12/13 (1999): 136–46.
- . *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . "La relectura de la nación". *Encuentro de la Cultura Cubana* 1 (1996): 42–51.
- Rosales, Guillermo. *La casa de los náufragos (Boarding Home)*. 1987. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- Rosales Herrera, Raúl. *Fictional First–Person Discourses in Cuban Diaspora Novels. The Author Within and Beyond Textual Boundaries*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen P, 2011.
- Sánchez Mejías, Rolando. "Carta abierta a los escritores cubanos". *Encuentro de la Cultura Cubana* 1 (1996): 90–92.
- Sahoo, Ajaya Kumar, and Brij Maharaj. "Introduction. Globalization, Migration, Transnationalism and Diasporas: Some Critical Reflections." *Sociology of Diaspora: A Reader*. Jaipur: Rawat Publications, 2007. 1–20.
- Sahoo, Ajaya Kumar, and Brij Maharaj, eds. *Sociology of Diaspora: A Reader*. Jaipur: Rawat Publications, 2007.
- Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.
- Santiesteban Prats, Ángel. "La generación extraviada". *Encuentro de la Cultura Cubana* 51/52 (invierno/primavera 2009): 3–10.
- Sarduy, Severo. "Como una oruga que humedece el gris". *escandalar* 5.1 y 2 (1982): 29–33.
- Serrano, Pío E. "La narrativa cubana del/desde/en el exilio". *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos*. Luis de la Paz, ed. Miami: Ediciones Universal, 2001. 50–60.
- "Severo Sarduy". Editorial por la muerte de Severo Sarduy. n.a. *La Gaceta de Cuba (La Gaceta de Cuba)* (nov – dic 1993): 14.
- Shreiber, Maera Y. "The End of Exile: Jewish Identity and Its Diasporic Poetics." *PMLA* 2 (1998): 273–87.

- Shuval, Judith T. "Diaspora Migration: Definitional Ambiguities and a Theoretical Paradigm." *Sociology of Diaspora: A Reader*. Comp. Ajaya Kumar Sahoo and Brij Maharaj. Jaipur: Rawat Publications, 2007. 28–42.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real–and–Imagined Places*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
- Soufas, C. Christopher. *Conflict of Light and Wind. The Spanish Generation of 1927 and the Ideology of Poetic Form*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1989.
- Trigo, Abril. "Migrancia: memoria: modernidad". *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Comp. Mabel Moraña. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio / IILI, 2000. 273–292.
- "La última página". *Mariel* 8 (1985): 40.
- "Un hasta luego". Editorial. *Encuentro de la Cultura Cubana* 53/54 (2009): 3–4.
- Uxó, Carlos. "El personaje del negro en la narrativa breve de los Novísimos (1985–2000)". *Encuentro de la Cultura Cubana* 53/54 (2009): 247–55.
- Valero, Roberto. "El vendedor". *Mariel. Revista de Literatura y Arte* 1.2 (1983): 11.
- Victoria, Carlos. "Ana vuelve a Concordia". *Cuentos completos*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2006. 152–69.
- . *Cuentos completos*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2006.
- . "Halloween". 1983. *Cuentos completos*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2006. 78–83.
- . "Las sombras en la playa". *Cuentos completos*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2006. 231–38.
- Weimer, Tanya N. *La diáspora cubana en México. Terceros espacios y miradas excéntricas*. New York: Peter Lang, 2008.
- Werbner, Pnina. "Introduction: The Materiality of Diaspora–Between Aesthetic and 'Real' Politics." *Diaspora* 9:1 (2000): 5–20.
- Whitfield, Esther. *Cuban Currency: The Dollar and Special Period Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota